

**Ecrits sur la
pensée au
Moyen Age**

Umberto Eco

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Umberto Eco

ÉCRITS

SUR LA PENSÉE AU MOYEN ÂGE



Grasset

Umberto Eco

ÉCRITS

SUR LA PENSÉE AU MOYEN ÂGE



Grasset

UMBERTO ECO

ÉCRITS SUR LA PENSÉE AU MOYEN ÂGE

Essais

Traduits de l'italien par

MYRIEM BOUZAHER, MAURICE JAVION,
FRANÇOIS ROSSO et HÉLÈNE SAUVAGE

BERNARD GRASSET
PARIS

Préface

Prévenons-en d'emblée le lecteur averti (celui qui n'achète pas un livre sans en avoir au moins parcouru l'index et l'introduction) : *tous les écrits du présent volume ont déjà été publiés*, et certains plusieurs fois. Mon intention n'a été que de réunir la totalité de mes études sur la pensée médiévale, en leur ajoutant une série d'écrits mineurs (introductions à divers ouvrages ou communications à l'occasion de colloques) qui, sans prétendre à aucune rigueur académique, s'attardent sur certains aspects de la civilisation du Moyen Âge. J'en ai cependant écarté beaucoup d'autres qui (ainsi qu'il peut arriver au long de soixante ans d'activité) me semblaient présenter un caractère répétitif.

On comprendra naturellement que même les répétitions et les reprises de thèmes et de citations témoignent de mon intérêt (que je n'hésite pas à qualifier d'affectueux) pour la période médiévale, et, pour attester cet attachement, je ne peux que reprendre la « Lettre à l'éditeur » qui, selon l'usage de la collection, se trouvait en appendice du *Commentaire de l'Apocalypse* de Beatus de Liébana, publié par Franco Ricci et pour lequel j'avais rédigé une introduction (Eco, 1973) :

Il ne fait pas de doute que je suis né à la recherche en traversant des forêts symboliques peuplées de licornes et de griffons, en comparant les structures pinaculaires et carrées des cathédrales aux pointes de malice exégétique cachées dans les formules tétragones des *Summulae*, et en vagabondant de la rue du Fouarre aux nefs cisterciennes pour m'entretenir aimablement avec des moines clunisiens érudits et fastueux, non sans être tenu à l'œil par un Thomas d'Aquin grassouillet et rationaliste et tenté par un Honorius d'Autun et par ses géographies fantastiques, qui expliquent à la fois *quare in pueritia coitus non contingat*, comment on arrive à l'Île perdue et

comment on capture un basilic en se munissant simplement d'un miroir de poche et d'une foi inébranlable dans le Bestiaire.

Ce goût et cette passion ne m'ont jamais abandonné, même si, par la suite, pour diverses raisons, je n'ai pas poursuivi la carrière de médiéviste dans le monde académique. Voilà pourquoi le Moyen Âge n'a pas été ma profession, mais est resté mon hobby et ma tentation constante, en sorte que je le vois partout, en transparence, dans tout ce qui m'occupe et qui ne semble pas en rapport avec le Moyen Âge, mais l'est pourtant.

Ce furent des vacances secrètes sous les voûtes d'Autun où, aujourd'hui, l'abbé Grivot écrit des traités sur le diable à la reliure imprégnée de soufre ; des extases agrestes à Moissac et à Conques, aveuglé par les vieillards de l'Apocalypse ou les démons qui entassent les âmes damnées dans des chaudrons bouillants ; et, en parallèle, des lectures régénératrices du moine illuministe Bède et des réconforts rationnels demandés à Guillaume d'Ockham, pour comprendre les mystères du Signe là où Saussure reste obscur. Et ainsi de suite, avec des nostalgies constantes de la *Peregrinatio Sancti Brandani*, des contrôles de notre mode de pensée accomplis par le Livre de Kells, de Borges revisité dans les *kenningars* celtiques, et des rapports entre le pouvoir et les masses convaincues, soumis à vérification dans les journaux de l'évêque Suger...

Mes deux premiers ouvrages, consacrés à l'esthétique médiévale, sont republiés ici avec, pour seuls changements, l'unification du système de références bibliographiques et quelques harmonisations stylistiques. Beaucoup d'autres ont été adaptés en vue du présent recueil, selon les critères expliqués dans la note d'introduction de chacun.

Si je parle dans le titre de la « pensée » médiévale et non de la philosophie de cette période (ou, pour certaines contributions, de l'esthétique ou de la sémiotique), c'est parce que dans tous ces travaux les concepts philosophiques sont interprétés dans la perspective plus vaste de toute la culture de l'époque, comme, à mon avis, on devrait toujours le faire.

Le recueil présente d'une part mes écrits sur l'esthétique et, de l'autre, divers textes de caractère sémiotique qui, au cours des ans, ont suivi l'appel que j'avais lancé lors du Deuxième Congrès international de sémiotique (Vienne, 1979) pour une reconstruction de l'histoire de cette discipline. Un appel dont beaucoup se sont fait l'écho, en sorte que, si l'on considère les excellents ouvrages qu'une

bonne bibliographie peut aujourd'hui mentionner, ma contribution a été minime.

Je me suis demandé si, au terme d'un recueil d'études prétendant à une certaine rigueur et destinées aux chercheurs, je pouvais présenter une série d'écrits mineurs, vulgarisateurs, voire extravagants, de nature à tuer dans l'œuf les espoirs d'un aspirant à la carrière universitaire. Mais à mon âge, on peut se permettre d'enfreindre les bonnes manières et les bonnes mœurs (car, chacun le sait, tout ce qu'on risque est l'assignation à résidence). J'ai donc cédé à cette tentation, premièrement parce que même dans des écrits sans aucune prétention académique et n'aspirant à aucune originalité « scientifique » (comme on dit dans le jargon des concours), il arrive que se nichent des idées qu'il vaut la peine d'exprimer ; et, secondement, parce que ce gros volume rébarbatif pourrait tomber entre les mains d'un non-médiéviste, et que je voudrais proposer à ce lecteur occasionnel une introduction moins sévère et plus affectueuse à la culture de ces siècles¹.

1. Pour ce lecteur ont été insérées des images qui pourront rendre plus évident le rapport entre les idées théoriques et le goût de l'époque.

ART ET BEAUTÉ DANS L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE

Introduction

Ce livre est un précis d'histoire des théories esthétiques élaborées par la culture du Moyen Âge latin, du ^v^e au ^{xv}^e siècle de notre ère. Il s'agit là, toutefois, d'une définition dont les termes exigent à leur tour d'être définis.

Un précis : On ne propose pas ici une recherche prétendant à l'originalité, mais bien plutôt un résumé et une mise en place de recherches antérieures, au nombre desquelles figure également celle réalisée par l'auteur dans son étude consacrée au problème de l'esthétique chez saint Thomas d'Aquin (1956). En particulier, ce précis n'aurait pu être conçu si, en 1946, deux ouvrages fondamentaux n'avaient été publiés : à savoir les *Études d'esthétique médiévale* d'Edgar De Bruyne, et le recueil de textes relatifs à la métaphysique du beau assemblé par D. H. Pouillon. Je suis persuadé que l'on peut, sans crainte de démenti, affirmer que tout ce qui a été rédigé avant ces deux contributions demeure incomplet, et que tout ce qui a été écrit par la suite en est tributaire.

Constituant un précis, le présent ouvrage se veut accessible à des lecteurs dont la pensée philosophique du Moyen Âge n'est pas la spécialité, non plus que l'histoire de l'esthétique. C'est dans cet esprit, d'ailleurs, que toutes les citations en latin – et elles sont fréquentes – font aussitôt l'objet d'une paraphrase lorsqu'elles sont brèves et, quand elles sont longues, s'accompagnent de leur traduction en français.

Un précis d'histoire : Ce livre est un précis historique, et non théorique. Ainsi qu'on le confirmera du reste en conclusion,

l'objectif de cet ouvrage consiste à proposer une image d'une époque, et non pas une contribution de type philosophique à la définition contemporaine de l'esthétique, de ses problèmes et de leurs éventuelles solutions. Pareille mise au point devrait suffire, et elle suffirait sans nul doute s'il s'agissait ici d'une histoire de l'esthétique de l'époque classique ou bien de l'esthétique baroque. Mais, compte tenu du fait que la philosophie médiévale a donné matière, depuis le siècle dernier, à une réactualisation qui a visé à la présenter comme *philosophia perennis*, tout discours à son propos se doit de mettre constamment en lumière ses propres présupposés philosophiques. Je m'explique : cette étude qui traite de l'esthétique médiévale procède des mêmes intentions de compréhension d'une période historique que, disons, l'étude de l'esthétique grecque ou celle de l'esthétique baroque. Cela dit, il est naturel que l'on décide d'étudier une époque parce qu'on la juge intéressante et qu'on estime qu'il vaut la peine de la mieux comprendre.

Histoire des théories esthétiques : Justement parce qu'il s'agit d'un précis historique, le propos n'est nullement de redéfinir, en des termes acceptables encore aujourd'hui, ce que peut être une théorie esthétique. Nous sommes parti de l'acception la plus large de l'expression, qui prend en compte tous les cas dans lesquels une théorie s'est présentée, ou s'est trouvée reconnue comme théorie esthétique. Nous tiendrons par conséquent pour théorie esthétique tout exposé qui, manifestant quelque intention de systématiser, et faisant intervenir des concepts philosophiques, traite de certains phénomènes qui se rapportent à la beauté, à l'art et aux conditions de réalisation et d'appréciation des productions de l'art, aux relations entre l'art et telle autre activité, et entre l'art et la morale, à la fonction dévolue à l'artiste, aux notions d'agréable, d'ornemental, de style, aux jugements inspirés par le goût et, tout autant, à la critique de tels jugements, et aux théories et aux diverses pratiques d'interprétation des textes, écrits ou non, autrement dit à la question herméneutique – étant admis qu'elle se situe à la croisée des problèmes précédents, même si, comme cela arrivait en particulier durant le Moyen Âge, elle ne concerne pas exclusivement les phénomènes dits esthétiques.

Tout compte fait, plutôt que de démarrer muni d'une définition contemporaine de l'esthétique, et puis d'aller vérifier si, dans une époque passée, elle pourrait trouver sa confirmation (démarche qui a donné lieu à de déplorables histoires de l'esthétique), mieux vaut partir d'une définition autant que possible syncrétique et tolérante, et voir ensuite ce qu'on découvrira. Selon les critères indiqués, et à

la façon dont ont procédé d'autres chercheurs, nous avons essayé, pour autant que cela était possible, d'intégrer aux exposés théoriques proprement dits tout un ensemble de textes qui, alors même qu'ils étaient rédigés sans objectifs systématiques (ainsi, par exemple, les observations des théoriciens de la rhétorique, les pages des mystiques, des collectionneurs d'objets d'art, des éducateurs, des encyclopédistes, ou des exégètes de l'Écriture sainte), reflètent ou influencent les idées philosophiques de l'époque. De la même façon, on a tenté, dans la mesure du possible, et sans intention d'exhaustivité, de dégager par extrapolation les idées esthétiques sous-jacentes aux manifestations de la vie quotidienne et à l'évolution même des formes et des techniques artistiques.

Le Moyen Âge latin : Les exposés théoriques, qu'ils soient de tour philosophique ou théologique, le Moyen Âge les a faits en latin, et le Moyen Âge scolastique est d'expression latine. Quand la langue vulgaire commence à être le véhicule d'un discours théorique, déjà nous nous trouvons, en dépit des datations, hors du Moyen Âge, dans une large mesure du moins. Ce précis s'applique aux conceptions esthétiques communiquées par le Moyen Âge latin, et ce n'est qu'incidemment qu'il traite des idées inspiratrices de la poésie des troubadours, des poètes du « Doux Style Nouveau », de Dante – encore que, dans le cas de Dante, on ait fait de substantielles exceptions, en particulier dans le dernier chapitre – sans parler de ceux qui viennent après lui. Ici, je ferais observer qu'en Italie l'habitude est prise de situer au Moyen Âge Dante, Pétrarque et Boccace, dans l'attente du jour où Christophe Colomb découvrira l'Amérique, tandis que, dans beaucoup de pays, on parle déjà, pour ces auteurs, d'un début de la Renaissance. D'autre part, dans un souci d'équilibrage, ceux-là mêmes qui parlent de Renaissance au sujet de Pétrarque parlent d'un automne du Moyen Âge pour le xve siècle bourguignon, flamand et germanique, c'est-à-dire en somme pour les contemporains de Pic de La Mirandole, de Léon Baptiste Alberti et de Alde Manuce.

Autre chose : il y a cette notion de « Moyen Âge », justement, qui est fort délicate à définir, et la seule étymologie sans mystère du terme nous indique qu'il n'a été forgé que pour assurer un logement à une dizaine de siècles que personne ne parvenait plus à situer, vu qu'ils se trouvaient à mi-chemin de deux époques « excellentes », l'une dont on était d'ores et déjà extrêmement fier, et l'autre pour laquelle le sentiment de nostalgie était devenu intense.

Parmi les multiples accusations formulées à l'encontre de cette

époque dépourvue d'identité (mis à part le reproche d'être « entre deux âges »), figurait, c'est l'important, celle d'avoir été dénuée de sensibilité esthétique. Pour le moment nous ne débattons pas de ce point, étant donné que l'objet des chapitres qui suivent est précisément de corriger cette impression fausse – et le chapitre de conclusion du livre montrera qu'aux alentours du xve siècle, la sensibilité esthétique avait déjà subi une modification radicale, susceptible d'expliquer, sans tout à fait le justifier, ce baisser de rideau sur l'esthétique médiévale. Toutefois, la notion de Moyen Âge se révèle embarrassante, pour d'autres raisons.

Comment peut-on regrouper sous une seule et même étiquette une succession de siècles si différents les uns des autres, avec, d'un côté, ceux qui séparent la chute de l'Empire romain de la restructuration carolingienne, un temps où l'Europe traverse la plus affreuse crise politique, religieuse, démographique, agraire, urbaine, linguistique (la liste pourrait être plus longue) de toute son histoire ; et, d'un autre côté, les siècles de la reprise qui suivit l'An mille, pour lesquels on a fait état de première révolution industrielle, et où prennent naissance les langues et les nations modernes, la démocratie des communes, la banque, la lettre de change et la comptabilité en partie double ; où s'opère une révolution dans les systèmes de traction, de transport terrestre et maritime, dans la pratique artisanale ; où sont inventés la boussole, l'arc en ogive et, sur le tard, la poudre et l'imprimerie ? Comment réunir des siècles durant lesquels les Arabes se font traducteurs d'Aristote, et se consacrent à la médecine et à l'astronomie, tandis qu'à l'est de l'Espagne, si tant est que les « siècles de barbarie » aient été dépassés, l'Europe, en somme, n'a guère le droit de s'enorgueillir d'une culture qui lui soit propre ?

Et pourtant, si l'on peut s'exprimer ainsi, la responsabilité de ce « groupe » indifférencié d'une dizaine de siècles incombe aussi, pour une part, à la culture médiévale : une culture qui, ayant choisi, ou s'étant trouvée dans l'obligation de choisir le latin comme langue autorisée, le texte biblique comme livre fondamental et la tradition patristique comme seul et unique témoignage de la culture classique, besogne en commentant des commentaires, et en citant des énoncés accrédités, laissant l'impression de ne jamais exprimer quoi que ce soit de neuf. C'est faux, la culture médiévale possède un sens de l'innovation ; mais voilà, elle s'évertue à le dissimuler sous les oripeaux de la redite (à la différence de la culture moderne qui fait mine de renouveler quand elle ne fait que répéter).

La tentative difficile visant à capter l'instant où quelque chose de neuf est exprimé – au moment même où l'homme du Moyen Âge se

donne un mal fou pour nous convaincre qu'il est simplement en train de redire ce qui a été dit auparavant – est aussi le lot de celui qui entend étudier des conceptions esthétiques. Afin qu'une telle expérimentation paraisse moins ardue, pour le lecteur du moins, ce précis est disposé suivant un ordre de problèmes, et non pas en alignant des profils consacrés à tel et tel auteur. À dessiner des profils, on encourt le risque de laisser croire que chaque penseur, dès lors qu'il utilise la même terminologie et les mêmes formules que ses devanciers, continue de redire les mêmes choses (et pour comprendre que c'est l'inverse qui se produit, il faudrait reconstituer un par un chaque système). Tandis qu'il est plus facile de procéder en passant d'une question à l'autre, dans les limites d'un rapide tour d'horizon – guère plus de deux cents pages consacrées à une durée de presque dix siècles – et de suivre le parcours de certaines formulations, pour s'apercevoir que leur signification se transforme, imperceptiblement dans bien des cas, mais quelquefois de façon fort évidente ; si bien qu'on peut se rendre compte, en fin de trajet, qu'une expression abondamment exploitée, telle que, mettons : *forme*, était au départ utilisée pour indiquer ce qui est visible en surface, et qu'à la fin elle servait à indiquer ce qui est dissimulé au fond.

C'est pourquoi, tout en reconnaissant à l'occasion que certains problèmes et certaines solutions sont demeurés inchangés, on a préféré, en règle générale, faire porter l'accent sur les périodes de développement, de mutation – au risque de succomber à cette coquetterie des historiographes (que nous prendrons la liberté de critiquer dans les pages de conclusion) consistant à imaginer que la pensée esthétique médiévale procède « de mieux en mieux ». Assurément l'esthétique du Moyen Âge a connu un processus de maturation, vu qu'elle passe par des citations plutôt acritiques d'idées héritées de manière indirecte du monde classique, pour aboutir à s'organiser à l'intérieur de ces chefs-d'œuvre de rigueur systématisante que constituent les *summae* du XIII^e siècle. Cependant, s'il est vrai qu'un Isidore de Séville nous fait sourire avec ses fantaisies étymologiques, et qu'un Guillaume d'Ockham en revanche nous met au défi d'interpréter une pensée bardée de subtilités formelles, qui donnent encore du fil à retordre aux logiciens de notre temps, cela ne veut pas dire que Boèce avait moins de pénétration que Duns Scot, même s'il a vécu à peu près huit siècles avant lui.

L'histoire que nous nous apprêtons à parcourir se révèle complexe, elle est faite de continuités et de ruptures. C'est, très largement, l'histoire de continuités, par le fait que le Moyen Âge a

été sans aucun doute une époque d'auteurs qui se copiaient l'un l'autre à la chaîne sans se citer – mais parce que, ne l'oublions pas, en un temps de culture manuscrite (et d'accès difficile aux manuscrits), le fait de copier constituait l'unique moyen de faire circuler les idées. Il ne venait à la pensée de personne qu'il s'agît là d'un crime ; d'un copiage à un autre, personne ne savait plus trop à qui pouvait réellement être attribuée la paternité d'une formule, et, en fin de compte, la conviction courante était que, pour peu qu'une idée fût vraie, elle devenait la propriété de tout un chacun.

Cette histoire réserve pourtant quelques coups de théâtre. On n'y entend certes pas de ces bruits de grosse caisse, du type du *cogito* cartésien. Jacques Maritain avait fait remarquer que ce n'est qu'avec Descartes qu'un penseur se présente comme « un débutant dans l'absolu » ; et, après Descartes, chaque penseur s'efforcera à son tour de faire ses premières preuves sur un plateau où personne ne se soit présenté avant lui. Les hommes du Moyen Âge n'étaient pas à ce point théâtraux, ils étaient persuadés que l'originalité signifiait péché d'orgueil (et d'autre part, à prétendre remettre en question une tradition officielle, on prenait certains risques, pas seulement de nature académique). Mais, en contrepartie, les hommes du Moyen Âge (et ce ne sera une révélation que pour qui ne le savait pas encore) se montraient capables d'envolées de l'esprit et de coups de génie.

La sensibilité esthétique médiévale

2.1 Les motivations esthétiques des hommes du Moyen Âge

C'est à l'Antiquité classique que le Moyen Âge a emprunté, pour une bonne part, sa problématique en matière d'esthétique : toutefois, il a donné à ce genre de sujets une portée nouvelle, du fait qu'il les intégrait à un sentiment de l'homme, de l'univers et de la divinité typiques de la conception chrétienne. Il a emprunté telle ou telle autre catégorie à la tradition biblique et patristique, mais en s'appliquant toujours à les insérer dans les cadres philosophiques fournis par une conscience nouvelle de la fonction systématisante. De ce fait, il a porté sa spéculation esthétique à un niveau d'originalité incontestable. Et pourtant : les thèmes, les problèmes et les solutions offertes, pourraient à la limite être considérés comme simple incrustation langagière, acceptée en vertu d'une tradition, et vide de résonances effectives, tant dans l'esprit des auteurs que dans celui des lecteurs. On n'a pas manqué de relever que, dans le fond, quand il s'agissait de traiter de questions d'esthétique et de proposer des normes de production artistique, l'Antiquité classique gardait le regard tourné vers la nature, tandis que les hommes du Moyen Âge, abordant des sujets identiques, ne quittaient pas des yeux l'Antiquité classique : et, par un certain côté, la culture médiévale dans son ensemble peut fort bien paraître un commentaire de la tradition culturelle, plutôt qu'une réflexion sur la réalité.

Néanmoins, cet aspect est loin de rendre compte de la disposition critique de l'homme du Moyen Âge : en regard du culte voué aux conceptions transmises comme un legs de vérité et de sagesse, et en regard de cette façon de considérer la nature comme le reflet de la

transcendance, comme un obstacle et une entrave, il circule dans la sensibilité de ce temps-là un vif courant de curiosité empreinte de fraîcheur pour tous les aspects de la réalité sensible, y compris la part de jouissances qu'elle peut procurer sur le plan esthétique.

Une fois reconnue la présence de cette réactivité spontanée face à la beauté de la nature et à celle des œuvres d'art (suscitée, à l'occasion, par des stimuli doctrinaux, mais qui se projette bien au-delà d'un donné aridement livresque), nous pouvons être assurés que le philosophe médiéval, quand il parle de la beauté, n'a pas seulement en tête une notion abstraite, mais qu'il se réfère à des expériences concrètes.

Il est évident qu'au Moyen Âge il existe une certaine conception de la beauté accessible à la seule intellection, de l'harmonie morale, du rayonnement métaphysique ; et que nous ne saurions apprécier une telle façon de sentir sans répondre à une première exigence : celle d'entrer avec beaucoup d'amour dans la mentalité et dans la sensibilité de cette époque-là. À ce propos Curtius (1948, 12.3, trad. franç. p. 273) affirme que

lorsque la Scolastique parle de la beauté, elle entend par là un attribut de Dieu. La métaphysique de la Beauté, par exemple chez Plotin, et la théorie de l'art n'ont pas le moindre rapport entre elles. L'homme *moderne* surestime démesurément l'art, parce qu'il a perdu le sens de la beauté intelligible, que possédaient le néo-platonisme et le Moyen Âge...

Il s'agit ici d'une beauté dont l'esthétique n'a aucune idée.

De telles affirmations ne sont pourtant en aucune façon susceptibles de restreindre notre intérêt pour ces spéculations. En effet, et primordialement, l'expérience de la beauté intelligible constituait aussi, pour l'homme du Moyen Âge, une réalité morale et psychologique, et l'histoire de la culture de cette période ne bénéficierait pas d'un éclairage approprié, si l'on tenait ce facteur pour négligeable. En second lieu, tandis qu'ils étendaient leur curiosité esthétique au domaine de la beauté non accessible aux sens, les hommes du Moyen Âge se trouvaient élaborer, dans le même temps, par le biais de l'analogie, par un jeu de parallélismes explicites ou implicites, toute une série de déclarations relatives à la beauté sensible, à la beauté des choses naturelles ou résultant de l'art. Le champ d'investigation esthétique des gens du Moyen Âge était plus largement déployé que le nôtre ; et l'attention qu'ils accordaient à la beauté des choses se trouvait souvent aiguillonnée

par la conscience de la beauté comme d'un donné métaphysique ; mais en contrepartie s'affirmait aussi bien le goût de l'homme ordinaire, ou de l'artiste et de l'amateur d'objets d'art, avec une propension marquée pour les aspects sensibles des choses. Ce penchant, vérifiable de bien des manières, les systèmes doctrinaux s'efforçaient de le légitimer, et de le canaliser de telle sorte que l'attention accordée aux objets sensibles ne puisse jamais l'emporter sur la tension orientée vers le spirituel. Alcuin admet qu'il est plus aisé de porter de l'amour aux « objets de belle apparence, aux saveurs délectables, aux sonorités douces » et ainsi de suite, que d'aimer Dieu (voir le *De rhetorica*, in Halm, 1863, p. 550). Mais, pour peu que nous goûtions à ces choses avec la ferme intention de mieux aimer Dieu, il ne nous sera pas défendu de favoriser aussi notre penchant pour l'*amor ornamenti*, pour la somptuosité des églises, pour le chant et pour la belle musique.

Penser au Moyen Âge comme à une époque de rejet moralisant de la beauté sensible ne traduit pas seulement une connaissance superficielle des textes ; il y a là incompréhension radicale de la mentalité médiévale. S'il faut un exemple pour tirer les choses au clair, nous l'avons sous la main si nous examinons l'attitude adoptée à l'égard de la beauté par les mystiques et les rigoristes. Sous quelque latitude que ce soit, les moralistes et les ascètes ne sont nullement des individus rendus insensibles à l'attrait des plaisirs terrestres : tout au contraire, ils éprouvent avec plus d'intensité que d'autres ce genre de sollicitations, et c'est justement à partir de ce conflit entre une réactivité aux choses terrestres, et une tension orientée vers le surnaturel que se noue le drame de la discipline ascétique. Lorsqu'il advient qu'une telle discipline ait enfin atteint son objectif, alors le mystique et l'ascète découvrent, dans la tranquillité des sens placés sous contrôle, la capacité de considérer d'un œil serein les attraits de ce monde ; et ils se trouvent en état de les apprécier avec une indulgence que la fièvre du combat ascétique leur interdisait. Or nous voyons bien qu'au Moyen Âge, rigorisme et mystique fournissent maints exemples de ces deux dispositions psychologiques, avec à l'appui un ensemble de témoignages du plus grand intérêt relatifs à la sensibilité esthétique courante.

2.2 Les mystiques

Nul n'ignore la polémique dirigée par les cisterciens et par les chartreux, surtout au XII^e siècle, contre le luxe et contre le recours aux moyens figuratifs dans la décoration des églises : la soie, l'or,

l'argent, les vitraux colorés, les sculptures, les tableaux, les tapisseries se trouvent rigoureusement bannis dans les statuts cisterciens (Guigo, *Annales*, PL 153, coll. 655 et suiv.). Saint Bernard, Alexandre Neckham, Hugues de Fouilloi partent en guerre contre toutes ces vanités, toutes ces *superfluitates* qui ne font que distraire les fidèles de leurs dévotions et de la concentration dans la prière. Mais, à travers toutes ces condamnations, la beauté et l'agrément de l'ornementation ne sont pas pour autant méconnus : tout au contraire, ils ne sont combattus que parce qu'on en reconnaît l'attraction irrésistible, incompatible avec les exigences du lieu de culte.

Hugues de Fouilloi parle à ce propos de *mira sed perversa delectatio*, d'une délectation merveilleuse, mais perverse. Le terme *perversa* se trouve dicté, comme toujours chez les rigoristes, par des raisons morales et sociales : c'est-à-dire qu'ils soulèvent le problème de savoir si une église doit faire l'objet d'une décoration somptueuse, alors que les créatures de Dieu vivent dans le dénuement. En revanche, ce *mira* marque un assentiment sans réserve pour ce qui a trait aux qualités esthétiques des ornements.

Saint Bernard nous fournit confirmation d'une telle disposition d'esprit, étendue aux beautés de l'univers dans son ensemble, quand il évoque toutes ces choses auxquelles les moines ont dû renoncer en quittant le monde :

Nos vero qui jam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...

Mais nous autres moines, qui sommes désormais séparés du peuple, qui avons abandonné pour le Christ toutes choses précieuses et spécieuses de ce monde, qui tenons pour du fumier toute beauté resplendissante au regard, toute sonorité caressante pour l'oreille, toute senteur odoriférante, toute saveur appétissante, toute matière lénifiante au toucher, et en somme toutes les choses qui procurent de l'agrément au corps...

(*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, coll. 914-915)

On ne manquera pas de percevoir, en dépit du tour irrité du rejet et de l'agression finale (*ut stercora*), un sentiment vivace à l'égard des choses refusées, et quelque nuance de regret. Mais on lit dans la

même *Apologia ad Guillelmum* une autre page qui constitue un témoignage plus explicite de sensibilité esthétique. Tout en s'attaquant aux édifices religieux trop vastes et trop enrichis de sculptures, saint Bernard nous fournit une représentation de l'église de style Cluny et de la sculpture romane, qui représente un modèle de critique descriptive ; à travers la peinture proposée de ce qu'il désapprouve, on voit à quel point pouvait tenir du paradoxe l'indignation de cet homme qui parvenait pourtant à analyser avec tant de finesse des choses qu'il ne voulait pas voir. En premier lieu se développe la polémique dirigée contre les dimensions démesurées des édifices :

Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones, quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum ludaeorum.

Je passe sous silence la hauteur immense des oratoires, la longueur exagérée, les surfaces inutilement étendues, les polissages raffinés, les peintures curieuses qui, en détournant sur elles le regard des fidèles en prière, entravent la piété et me font en quelque façon l'effet de l'ancien rite des Juifs.

(PL 182, coll. 915)

Mais toute cette richesse n'a-t-elle donc pas été étalée afin d'en attirer d'autre et de favoriser l'afflux des donations aux églises ?

Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicujus, et eo creditur sanctor, quo coloratur.

Les yeux sont attirés par la vue des reliques couvertes d'or, et alors les bourses s'ouvrent. On montre quelque très belle image d'un saint ou d'une sainte, et les saints sont estimés d'autant plus saints qu'ils sont mieux coloriés.

(PL 182, coll. 915)

Le fait esthétique n'est pas mis en discussion, la discussion porte bien plutôt sur l'usage qui en est fait à des fins extra-culturelles, dans un but inavoué de profit.

Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.

Les gens se précipitent pour embrasser, ils sont invités à faire des offrandes, et ils admirent ce qui est beau bien plus qu'ils ne vénèrent ce qui est sacré.

(Ibidem)

L'ornement distrait de l'oraison. Et, dans ces conditions, à quoi servent toutes ces sculptures qu'on remarque sur les chapiteaux ?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas ? Quid ibi immundea simiae ? Quid feri leones ? Quid monstruosi centauri ? Quid semi-homines ? Quid maculosae tigrides ? Quid milites pugnantes ? Quid venatores tubicinantes ? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam ; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo ! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum ?

Au demeurant, que viennent faire dans les cloîtres, sous les yeux des religieux lisant l'Office, cette monstruosité risible, ces semblants de belles formes difformes et cette difformité si bien formée ? Est-ce un lieu pour les singes immondes ? Ou pour les féroces lions ? Que viennent faire là les centaures monstrueux ? Ou les créatures à demi humaines ? Ou les tigres au pelage tacheté ? Ou les soldats dans leurs mêlées ? Ou encore les chasseurs sonnant leurs trompes ? Sous une unique tête s'offrent à la vue plusieurs corps et, à l'inverse, plusieurs têtes sur un unique corps. D'un côté l'on distingue un quadrupède à queue de serpent, de l'autre côté un poisson avec une tête de quadrupède. Là un animal se présente sous l'apparence d'un cheval traînant derrière lui une moitié de chèvre, ici un animal pourvu de cornes a un arrière-train de cheval. Bref, on voit surgir de toutes parts une si grande et si étrange quantité de formes extravagantes, qu'il y a certes plus de plaisir à lire sur les marbres que sur les pages des manuscrits, et à passer des jours entiers à admirer une par une toutes ces images qu'à

méditer le commandement de Dieu. Ah Seigneur ! Si l'on n'a pas honte de telles inepties, comment n'être pas au moins chagrin de tant de dépenses ?

(PL 182, coll. 915-916)

Dans cette page, comme dans l'autre précédemment citée, l'occasion nous est offerte de retrouver une remarquable démonstration de beau style conforme aux prescriptions de l'époque, avec tout ce *color rhetoricus* naguère recommandé par Sidoine Apollinaire, avec la profusion des *determinationes* et l'habileté des oppositions. Et il s'agit ici encore d'une attitude particulière aux mystiques, pensons par exemple à la façon dont un saint Pierre Damien condamne la poésie et les arts plastiques avec la technique oratoire impeccable d'un rhéteur chevronné. Rien en cela qui doive nous surprendre, vu que presque tous les penseurs du Moyen Âge, mystiques ou non, ont connu ne fût-ce que dans leur jeunesse leur saison poétique, d'Abélard à saint Bernard, de l'école de Saint-Victor à saint Thomas et à saint Bonaventure, avec une production qui offre, à côté des très nombreux exercices simplement scolaires, maints exemples de grande poésie dans les limites de l'expression latine médiévale, comme c'est le cas pour l'Office du Saint-Sacrement de saint Thomas d'Aquin¹.

Pour en revenir aux rigoristes (qui apportent selon nous l'illustration la plus probante, car elle se situe à la limite), ils semblent donc polémiquer sans arrêt contre quelque chose dont ils perçoivent tout le pouvoir de séduction, positive ou périlleuse selon les cas. Et leur manière de sentir se découvre un précédent, autrement passionnel et authentique, dans le drame de saint Augustin : Augustin nous informe du tourment intérieur de l'homme croyant qui redoute constamment que la beauté de la musique sacrée ne le dévoie du cours de la prière (*Confessions* X, 33). Tandis qu'avec bien plus de sérénité, saint Thomas se fait l'interprète de la même préoccupation quand il déconseille l'usage liturgique de la musique instrumentale. Les instruments doivent être évités précisément parce qu'ils suscitent un plaisir capable, par son intensité, de détourner l'esprit du fidèle de l'intention première d'une musique sacrée, qui trouve son accomplissement dans le chant. Le chant incite l'esprit à la dévotion, tandis que *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (les instruments musicaux excitent l'esprit au plaisir au lieu de lui préparer une bonne disposition intérieure)². Le mouvement de rejet a sa source dans la reconnaissance d'une réalité esthétique nocive dans ce contexte,

mais possédant une valeur par elle-même.

Bien évidemment le Moyen Âge mystique, dans sa défiance à l'égard d'une beauté extériorisée, cherchait refuge dans la méditation de l'Écriture sainte ou dans le contentement né des mouvements intérieurs de l'âme en action de grâce. Et on a pu, à ce propos, parler d'une esthétique socratique des cisterciens, fondée sur la contemplation de la beauté de l'âme :

O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non rejecit, claritas divina non repulit !

O âme en vérité la plus belle, encore que tu ne loges qu'en un pauvre corps sans valeur, la beauté céleste n'a pas dédaigné de t'accueillir, la sublime nature des anges ne t'a pas tenue à l'écart, la splendeur divine ne t'a pas rejetée !

*(Saint Bernard, Sermones super Cantica
Canticorum, PL 183, coll. 901 ; voir aussi
Opera I, p. 166)*

Le corps des martyrs, horrible à contempler après l'atrocité du supplice, resplendit d'une vive beauté intérieure.

En fait, l'opposition entre beauté extérieure et beauté intérieure représente un thème qui revient fréquemment durant toute cette époque. Cependant, ici aussi, la fugacité de la beauté terrestre est toujours perçue à travers un sentiment de mélancolie dont on rencontrera l'expression peut-être la plus émue chez Boèce ; Boèce qui, dans sa *Consolatio Philosophiae* (III, 8), parvenu au seuil de la mort, s'afflige de la rapidité avec laquelle s'efface l'éclat des formes visibles, les fleurs du printemps sont moins fragiles et moins éphémères : *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior !* Variation esthétique sur le thème cher aux moralistes de l'*ubi sunt* (que sont devenus les grands hommes d'autrefois, les cités magnifiques, les trésors des orgueilleux, les ouvrages des puissants ?) En retrait du décor de la danse macabre qui célèbre le triomphe de la Mort, le Moyen Âge manifeste à diverses reprises un sentiment automnal de la beauté qui passe, et, encore qu'une foi bien affermie confère la force d'observer avec sérénité et confiance la danse de *notre sœur la mort corporelle* (« Cantique de frère soleil » de saint François d'Assise), toujours subsiste cette ombre de mélancolie qui marque de façon exemplaire, par-delà le procédé rhétorique, la *Ballade des dames du temps jadis* de

Face à une beauté périssable, l'unique garantie nous est offerte par la beauté intérieure qui, elle, n'est pas mortelle ; et par sa manière de chercher recours dans cette sorte de beauté, le Moyen Âge opère en fin de compte ce qui a tout l'air d'une récupération de valeurs esthétiques, en présence du phénomène de la mort. Si les hommes possédaient les yeux de Lyncée, déclare Boèce, ils sauraient découvrir quelle ignominie se dissimule dans l'âme du merveilleux Alcibiade dont la prestance leur paraît si digne d'admiration. Seulement, à ce témoignage désabusé (Boèce, du reste, par réaction, trouvait ensuite refuge dans la beauté des rapports mathématico-musicaux), fait pendant une série de textes sur la beauté de la *recta anima in recto corpore*, d'une droiture de l'âme qui se propage et se rend perceptible dans toute l'apparence physique du chrétien idéal :

Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.

Et en effet tu peux observer qu'un individu possède des joues si pleines d'une joliesse charmante que cet aspect extérieur a le pouvoir de réjouir l'esprit de ceux qui le contemplent, et de les nourrir de la grâce intérieure que cet aspect révèle.

(Gilbert de Hoyland, *Sermones in Canticum Salomonis* 25, PL 184, coll. 125)

Saint Bernard affirme pour sa part :

Cum autem decoris hujus claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Lorsque ensuite l'éclat de cette magnificence a rempli plus abondamment le tréfonds du cœur, il est nécessaire qu'il se manifeste au-dehors, comme une lampe dissimulée sous le boisseau ; voire comme une lumière qui, quand elle luit, refuse d'être cachée dans les ténèbres. En outre, le corps reçoit l'image de l'esprit qui projette pour ainsi dire toute la violence de ses rayons, et la communique aux membres et aux sens qui le

constituent, à tel point que sous cet effet se trouvent illuminés toute action, toute parole, tout regard, et la façon de marcher, et la façon de rire – pourvu que ce soit un rire mêlé de gravité et empreint d'honnêteté.

(*Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, coll. 1193 ; voir aussi *Opera II*, p. 314)

Ainsi donc, au plus fort d'une polémique de type rigoriste, le sentiment de la beauté de l'homme et de la nature garde sa place. Dès lors, dans un courant mystique qui a pu dépasser le stade de l'ascétisme disciplinaire et aboutir à une mystique de l'intelligence et de l'amour rasséréné, dans la mystique de l'école de Saint-Victor, la beauté d'ordre naturel apparaît enfin reconquise dans sa complète positivité. Selon Hugues de Saint-Victor, la contemplation par intuition représente une caractéristique de l'aptitude intellectuelle qui ne s'exerce pas uniquement dans les moments spécifiquement mystiques, mais peut aussi bien se diriger vers le monde sensible ; elle est un *perspicax et liber animi contuitus in res perspicendas* (un regard libre et pénétrant de l'esprit, se portant vers l'objet à appréhender), lequel se traduit par une adhésion agréable et exultante aux choses admirées. En fait, le plaisir esthétique dérive de cet état où l'esprit identifie au sein de la matière l'harmonie inhérente à sa propre structure ; et s'il en advient ainsi sur le plan de *l'affectio imaginaria*, dans la condition plus indépendante propre à la contemplation, l'intelligence peut véritablement se tourner vers le merveilleux spectacle du monde et des formes sensibles :

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt ; multa ibi specie pulchras et illecebrosas invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

Observe le monde et toutes les réalités qu'il renferme ; tu y découvriras maintes choses belles et séduisantes... L'or et les pierres précieuses brillent de feux variés, la beauté du corps humain possède son agrément, les étoffes teintées et les habits aux couleurs vives ont leur attrait.

(*Soliloquium de arrha animae*, PL 176, coll. 951-952⁴)

Ainsi donc, indépendamment du débat spécifique sur la nature du beau, le Moyen Âge fait entendre tout un concert d'exclamations

admiratives ; et ce sont ces exclamations qui garantissent une adhésion de la sensibilité au propos doctrinal. Les écouter à travers les écrits des mystiques, plutôt qu'ailleurs, constitue à notre avis une sorte de preuve par neuf. En effet, un thème comme, par exemple, celui de la beauté féminine, correspond, au Moyen Âge, à un répertoire passablement exploité. Qu'un Mathieu de Vendôme, dans son *Ars versificatoria*, entreprenne de nous indiquer les règles à observer pour composer une belle description d'une belle femme, il n'y a pas là de quoi nous impressionner beaucoup : il s'agit pour moitié d'un passe-temps rhétorique et érudit, de dérivation classique, et, pour le reste, il va de soi qu'entre poètes puisse se répandre un sentiment de la nature plus indépendant : comme l'atteste toute la poésie médiévale en latin. En revanche, quand des écrivains ecclésiastiques commentent le *Cantique des cantiques* et dissèquent la question de la beauté de l'épouse, même si l'exposé a pour but de discerner les significations allégoriques du texte biblique, et les équivalents surnaturels de chacun des traits physiques de la jeune fille *nigra sed formosa*, toutes les fois que l'exégète décrit, à des fins didactiques, son propre idéal de beauté féminine, il laisse paraître un sentiment spontané, immédiat, chaste et pourtant terrestre, d'un tel ordre de valeur. On pense ici à la célébration par Baudoin de Cantorbéry d'une chevelure de femme assemblée en tresses, avec une référence allégorique qui n'exclut ni un penchant de connaisseur de la mode du jour, ni une description fidèle et compétente de la beauté d'une telle coiffure, ni la reconnaissance explicitée de la fonction esthétique, sans plus, de cet arrangement des cheveux (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL, 204, coll. 481). Ou bien encore à une page curieuse de Gilbert de Hoyland, lequel, armé d'une gravité qui n'apparaîtra teintée d'un brin de malice que pour nous autres, lecteurs modernes, détermine quelles doivent être les justes proportions des seins d'une femme, pour qu'ils procurent de l'agrément. L'idéal de beauté physique qui s'en dégage est on ne peut plus voisin de la peinture de ces femmes des miniatures médiévales, portant un étroit corset agencé pour à la fois comprimer et relever le sein :

Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa ; leniter restricta, non fluitantia licenter.

Sont tenus pour beaux, en effet, les seins qui sont modérément redressés, et saillent avec douceur... quelque peu resserrés, mais non pas comprimés ; maintenus sans rudesse, mais non pas débordants avec mollesse.

2.3 Le collectionnisme

Si maintenant nous abandonnons le domaine d'intervention des mystiques, pour nous engager sur le terrain des autres manifestations de la culture médiévale, qu'elle soit laïque ou ecclésiastique, alors la réceptivité à la beauté naturelle et artistique devient un fait avéré.

Le Moyen Âge – ainsi en a-t-on jugé souvent – n'aurait jamais su opérer la synthèse de la catégorie métaphysique du beau, et de celle, strictement technique, de l'art ; de sorte que l'une et l'autre ont constitué deux univers distincts, sans aucune interaction. Dans les pages qui suivent, nous examinerons aussi cette question, pour suggérer une solution moins pessimiste ; mais, dès à présent, nous ne pouvons manquer de souligner un aspect de la sensibilité courante et du langage quotidien, dans lequel des termes comme *pulcher* ou *formosus* se trouvaient associés sans grand problème à des réalisations de l'*ars*. Un ensemble de textes, tel que celui réuni par Mortet (1911-1929), les comptes rendus de l'édification des cathédrales, les échanges épistolaires portant sur des questions artistiques, les commandes passées aux artistes, mélangent constamment les catégories d'une esthétique métaphysique et l'appréciation des productions de l'art.

On s'est aussi interrogé quant à la capacité qu'avaient les hommes du Moyen Âge, prompts à mettre l'art au service d'objectifs pédagogiques et utilitaires, d'apprécier la possibilité de contemplation détachée, désintéressée d'une œuvre ; ce problème en implique un autre, celui de la nature et des limites du sens critique dans les jugements de goût durant cette époque ; et il entraîne une interrogation portant sur l'éventualité qu'au Moyen Âge la notion d'une autonomie du beau artistique ait pu se faire jour.

Un bon nombre de textes seraient disponibles pour répondre à des demandes de ce genre ; cela étant, quelques exemples nous semblent s'imposer parce qu'exceptionnellement significatifs.

Johan Huizinga (1919, chap. XVIII-XIX) note que la conscience d'une satisfaction de nature esthétique et son expression par des mots ne se sont développées que fort tard. L'homme du xve siècle avait à sa disposition, pour témoigner de son admiration devant les œuvres d'art, des termes que nous croirions sortis de la bouche d'un

bourgeois épaté. La remarque est pour une part exacte, à ceci près qu'il faut être attentif à ne pas confondre un certain flottement catégoriel avec une carence de goût.

Huizinga illustre la manière dont les gens du Moyen Âge convertissaient sur-le-champ leur perception du beau en un sentiment de communion avec la divinité, ou alors en une pure et simple allégresse de vivre. Assurément il n'existait pas au Moyen Âge une religion de la beauté coupée de la religion de la vie (comme les romantiques sont venus, au contraire, nous l'exposer), ou de la religion tout court (comme nous l'ont révélé les « décadentistes »). Comme nous le verrons au chapitre suivant, si la beauté représentait une valeur, il fallait qu'elle fût en concordance avec la bonté, avec la vérité et avec tous les autres attributs de l'être et de la divinité. Le Moyen Âge était incapable de penser, ni volontairement ni sciemment, une beauté « maudite » ou, comme le fera le XVIII^e siècle, la beauté de Satan. Dante lui-même n'y parviendra pas, lui qui cependant comprend la beauté d'une passion qui conduit au péché.

Afin d'atteindre à une meilleure compréhension du goût médiéval, il faut que nous tournions vers un prototype de l'homme de goût et de l'amateur d'art du XII^e siècle, Suger, abbé de Saint-Denis, animateur des plus vastes entreprises figuratives et architecturales de l'Île-de-France, homme politique, et humaniste distingué (cf. Panofsky 1946 ; Taylor 1954 ; Assunto 1961). Suger, c'est tout l'opposé, comme personnalité psychologique et morale, d'un rigoriste comme saint Bernard : pour l'abbé de Saint-Denis, la maison de Dieu se doit d'être un réceptacle de beauté. Son modèle, c'est le Salomon qui construisit le Temple ; le sentiment qui le guide, c'est la *dilectio decoris domus Dei*, l'attachement à la splendeur de la maison du Seigneur.

Le trésor de Saint-Denis regorge d'objets d'art et d'orfèvrerie que Suger décrit avec minutie et délectation « par crainte que l'Oubli, envieux rival de la vérité, ne s'introduise pour effacer ce qui doit servir d'exemple pour une entreprise ultérieure ».

C'est ainsi qu'il nous parle avec passion d'« un grand calice de 140 onces d'or, orné de pierres précieuses, à savoir d'hyacinthes et de topazes, et d'un vase en porphyre admirablement façonné par la main du sculpteur, et qui était resté inutilisé au fond d'un coffre pendant de nombreuses années ; d'amphore qu'il était, ce vase avait pris la forme d'un aigle ». Et, tout en énumérant toutes ces richesses, il ne peut se retenir de mouvements d'admiration enthousiaste et de satisfaction pour avoir orné le lieu saint avec des objets si

remarquables :

Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo « crista » vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando : Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.

Alors donc, en contemplant souvent toutes ces très diverses sortes d'ornements aussi bien nouveaux qu'antiques, par-delà l'attachement à notre mère l'Église ; et tandis que nous gardons les yeux fixés sur cette admirable croix de saint Eloi entourée de croix plus petites, et cette ornementation inégalable, que le vulgaire appelle « parure », disposée au-dessus de l'autel doré, alors, du profond de mon cœur je dis en soupirant : Toute pierre précieuse a été ton vêtement, la sardoine, le topaze, le jaspé, la chrysolite, l'onix et le beryl, le saphir, l'escarboucle et l'émeraude.

(De rebus in administratione sua gestis, PL 186 ; éd. Panofsky 23, 17 et suiv., p. 62)

À la lecture de pages de cette nature, difficile de ne pas partager le sentiment de Huizinga : Suger apprécie plus que tout les matériaux précieux, les gemmes, les ors ; le sentiment prédominant est celui de l'émerveillement, et non pas celui du beau entendu comme qualité organique. Sous ce rapport, Suger s'apparente aux autres collectionneurs du Moyen Âge qui remplissaient indifféremment leurs « trésors » de véritables œuvres d'art, et des curiosités les plus aberrantes, ainsi que l'attestent des inventaires comme celui du trésor du duc de Berry qui renferme des bois de licorne, la bague de fiançailles de saint Joseph, des noix de coco, des dents de baleine, des coquillages en provenance des Sept Mers (Guiffrey 1894-1896 ; Riché 1972). Et pour peu qu'on se trouve en présence de collections de trois mille objets, parmi lesquels sept cents tableaux, un éléphant embaumé, une hydre, un basilic, un certain œuf qu'un abbé avait découvert à l'intérieur d'un premier œuf, et un peu de manne tombée du ciel lors d'une famine, on se prend à douter fortement de la finesse de goût du Moyen Âge, et de son sens des discriminations entre ce qui est beau et ce qui est bizarre, entre l'art et la tératologie. Néanmoins, même devant ces catalogues ingénus, au fil

desquels on voit Suger se délecter quasiment des termes qui lui servent à dresser sa liste de matières précieuses, nous nous rendons bien compte que la sensibilité médiévale savait associer à son penchant naïf pour ce qui fait plaisir sur-le-champ (et bien entendu il y a là encore une attitude esthétique rudimentaire), la perception critique de la valeur des matériaux dans le cadre de la confection de l'œuvre d'art, et la conscience du fait que la sélection des composantes matérielles représente déjà une opération de composition, initiale et déterminante. En somme, un goût pour la matière modelée, et pas seulement pour le rapport modelant, qui dénote une indéniable sûreté et un bien-fondé des réactions.

Quant au fait que l'homme du Moyen Âge, dans sa manière de contempler l'œuvre d'art, a tendance à se laisser complaisamment emporter au gré de son imagination sans arrêter son attention sur l'unité de l'ensemble, et à traduire sa joie esthétique en joie de vivre ou en joie mystique, ce point est une fois de plus illustré par les propos de Suger, lequel parle le langage du plus authentique ravissement pour exprimer l'effet produit par la vue des beautés de son église :

Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

C'est pourquoi, s'il advient que, par l'affection que j'éprouve pour la splendeur de la maison de Dieu, l'éclat multicolore des pierres précieuses me détourne des préoccupations quotidiennes, et que l'honnête méditation, capable de faire passer la diversité des saintes vertus du niveau des objets matériels à celui des choses immatérielles me persuade de me ménager une pause... il me semble me voir moi-même transporté comme en quelque région ignorée de l'univers, qui ne se trouve ni tout à fait dans la boue terrestre, ni sise complètement dans la pureté du ciel, mais d'où avec l'aide de Dieu il m'est donné d'accéder de la zone inférieure à la zone supérieure de manière anagogique.

Ce passage apporte de multiples indications : d'une part, nous relevons une authentique opération de contemplation esthétique suscitée par la présence sensible du matériau artistique ; d'autre part, cette contemplation possède des caractéristiques propres, qui ne sont ni celles de la pure et simple jouissance des objets sensibles (la « boue terrestre »), ni celles de la contemplation intellectuelle des choses célestes. Toutefois le passage de la joie esthétique à une joie de type mystique s'opère presque immédiatement. La dégustation esthétique ne consiste donc pas, pour l'homme du Moyen Âge, dans le fait de se concentrer sur une autonomie du produit artistique ou de telle réalité naturelle, mais bien en celui d'appréhender toutes les connexions surnaturelles existant entre l'objet et le cosmos, et de discerner dans la chose concrète un reflet ontologique de la vertu agissante de Dieu.

2.4 Utilité et beauté

Il n'est guère facile, de nos jours, de comprendre cette distinction entre beauté et utilité, beauté et bonté, *pulchrum* et *aptum*, *decorum* et *honestum*, des termes qui reviennent sans arrêt dans les débats scolastiques et dans les dissertations traitant de technique poétique. Les théoriciens s'efforcent souvent de différencier ces catégories, et de ceci un premier exemple nous est fourni par une page d'Isidore de Séville (*Sententiarum libri tres* I, 8, PL 83, coll. 55), pour qui ce qui est *pulcher*, c'est ce qui est beau par soi-même, tandis que l'*aptum* est ce qui est beau en fonction de quelque chose (doctrine héritée du reste de l'Antiquité et transmise de Cicéron à saint Augustin et de saint Augustin à toute la Scolastique). Seulement l'attitude adoptée dans la pratique vis-à-vis de l'art dénote davantage un amalgame qu'une différenciation d'aspects. Ces mêmes écrivains ecclésiastiques qui célèbrent la beauté de l'art sacré mettent ensuite l'accent sur sa destination didactique ; l'objectif d'un Suger est celui qu'a désormais entériné le synode d'Arras en 1205 : ce que les gens simples n'étaient pas aptes à saisir par le biais de l'écriture devait leur être enseigné par le biais des figurations ; l'objet de la peinture, déclare Honorius d'Autun, en bon encyclopédiste qui reflète la façon de sentir de son époque, est triple : elle sert avant tout à embellir la demeure du Seigneur (*ut domus tali decore ornetur*), ensuite à remettre en mémoire la vie des saints, et enfin à procurer de l'agrément aux ignares, étant donné que la peinture est la littérature des laïcs : *pictura est laicorum litteratura*⁵. Et pour la littérature, la directive courante est celle, archiconnue, du *juvare delectando*, « procurer un plaisir utile », de

l'intelligentiae dignitas et eloquii venustas (dignité du sujet et beauté de l'expression), thème que développe abondamment l'esthétique des contenus, typique des littérateurs carolingiens.

Ce qu'il importe cependant de rappeler, c'est que de telles conceptions ne représentent jamais un appauvrissement didactique de l'art : la vérité étant que l'homme médiéval éprouve la plus grande difficulté à voir les deux valeurs séparées ; et ce, non par carence d'esprit critique, mais parce qu'il ne parvient pas à concevoir une opposition entre des valeurs – si tant est qu'il s'agisse bien de valeurs. Et, tout naturellement, un des plus gros problèmes rencontrés par l'esthétique scolastique a bien été celui de l'intégration au niveau métaphysique du beau aux autres valeurs. La discussion sur la transcendance du beau a constitué la tentative extrême en vue de légitimer la forme de sensibilité dont on vient de parler, tout en élaborant un système de distinctions qui rendît compte des niveaux d'autonomie où la valeur esthétique pouvait trouver sa réalisation.

2.5 La beauté des monstres

La théorie de la beauté universelle devrait aller à l'encontre du goût de l'homme du Moyen Âge qui vivait dans un monde peuplé d'êtres prodigieux et de monstres. Ces créatures devraient être « laides » si l'un des critères de la beauté était *l'integritas*, critère qui considère comme beau tout être qui possède ce qu'il est censé avoir par nature ; d'après celui-ci Thomas d'Aquin dira « *mutilatos turpes dicimus* » (I Sent., IV, 44, 3, 1, 1 co.) La culture médiévale est pourtant fascinée par le merveilleux, qui est la forme que prend à cette époque ce qu'on appellera, au cours des siècles suivants, l'exotisme. De nombreux voyageurs de la fin du Moyen Âge se lancent à la découverte de nouvelles terres parce que, entre autres, ils sont fascinés par ce merveilleux qu'ils s'ingénient à trouver même quand il n'y en a pas. Comment concilier ce goût pour la difformité et les théories de la perfection esthétique ?

Tout d'abord, la pensée médiévale admet presque uniformément ce principe : même s'il existe des choses et des êtres laids, l'art a le pouvoir de les représenter de belle manière, et la beauté (ou la fidélité réaliste) de cette imitation rend le laid acceptable (*Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem*, S. Th. I, 39, 8 co.) Deuxièmement, cette mentalité symboliste des premiers siècles du Moyen Âge, en partant de saint Paul qui affirme qu'ainsi les choses surnaturelles sont vues

in *aenigmate*, sous forme allusive et symbolique, en arrive à l'idée que chaque être du monde – animal, végétal ou minéral – a une signification morale (enseigne les vertus et les vices) ou allégorique, c'est-à-dire qu'il symbolise, par sa forme ou ses comportements, des réalités surnaturelles. C'est pourquoi, parallèlement aux bestiaires qui privilégient le merveilleux et l'insolite (comme le *Liber monstrorum diversi generibus*), on voit apparaître, dès le *Physiologus*, des bestiaires « moralisés » où les animaux connus mais aussi les monstres légendaires sont chacun associés à des enseignements mystiques et moraux.

Mais si Dieu les a insérés dans son dessin, comment les monstres peuvent-ils être « monstrueux » et s'insinuer dans l'harmonie de la création en tant qu'éléments de trouble et déformation ?

Le problème avait déjà été abordé par saint Augustin dans *La Cité de Dieu* : même les monstres sont des créatures divines et, d'une manière ou d'une autre, ils appartiennent eux aussi à l'ordre providentiel de la nature.

Saint Augustin déclare qu'il existe des créatures qui, selon l'histoire profane, ont des pieds inversés, d'autres qui sont des deux sexes à la fois et ont la mamelle droite masculine et la mamelle gauche féminine, d'autres encore qui n'ont pas de bouche et ne peuvent respirer que par leurs narines ; et puis il y en a qui sont aussi hauts qu'une coudée (les Grecs les appelaient « Pygmées ») (*Civitas Dei* XVI, 8), et dans certains lieux les femmes peuvent avoir des enfants à l'âge de cinq ans et en vivent huit au maximum. On mentionne aussi une race d'hommes qui ont une seule jambe sur laquelle ils courent très vite et qu'ils relèvent lorsqu'ils se reposent pour se mettre à l'ombre de leur très grand et unique pied. Mais c'est Dieu qui a créé tous les êtres, et il sait quand et comment il faut les créer, puisqu'il connaît la beauté de l'univers et la ressemblance ou la diversité de ses parties. Ceux qui ne peuvent pas contempler l'ensemble sont perturbés par la difformité d'une partie, parce qu'ils ignorent son contexte de référence.

Il sera du devoir des mystiques, théologiens et philosophes médiévaux de démontrer comment, dans le grand concert symphonique de l'harmonie cosmique, ces mêmes monstres contribuent, fût-ce par contraste (telles les ombres et les clairs-obscurs d'un tableau), à la beauté de l'ensemble. Pour Raban Maur, les monstres ne sont pas contre-nature car ils naissent par la volonté divine.

Ce qui est laid s'insère également dans l'harmonie du monde à travers la proportion et le contraste. La beauté (tous les scolastiques

en seront persuadés) naît justement de ces contrastes, et les monstres ont aussi leur raison d'être et leur dignité au cœur de la création ; le mal, dans cet ordre, devient bon et beau, puisque de lui prend origine le bien, et à son côté le bien resplendit (cf. la *Summa* d'Alexandre de Halès, II). Guillaume d'Auvergne dira que la variété accroît la beauté de l'univers, et par conséquent même les choses qui semblent désagréables sont nécessaires à l'ordre universel, monstres compris. C'est l'ordre dans son ensemble qui est beau, et ce point de vue rachète aussi la monstruosité qui contribue à l'équilibre de tel ordre.

1. À propos de créations comme le *Stabat Mater* et le *Dies irae*, Curtius affirme qu'avant Dante il ne s'est rien trouvé de comparable quant à la valeur artistique. Nous découvrons ici d'autre part une maîtrise technique, laquelle ne pouvait manquer de stimuler une réflexion théorique. N'oublions pas que c'est à la faveur de cette poésie que l'invention de la rime trouve la confirmation de toutes ses potentialités. Sur la sensibilité esthétique des mystiques, cf. Assunto > (1961, pp. 98-101) et Duby (1976).

2. *S. Th.* II-II, 91, 2. La question est traitée de nouveau par Denis le Chartreux dans son *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, t. 37).

3. Cf. Huizinga, 1955, à propos de la danse macabre (chap. XI).

4. Sur ce thème, cf. De Bruyne (1946, 11, 5), et Assunto (1961, pp. 123-138).

5. *Gemma animae*, 122 (PL 172, coll. 586) ; cf. également Guillaume Durand dans le *Rationale divinatorum officiorum* (1, 3) ; et aussi saint Thomas, III, *Sent.* d. 9, 1, 2 ; sur Guillaume Durand cf. Azzaro 1968.

Le beau transcendantal

3.1 La vision esthétique de l'univers

Au Moyen Âge, on n'arrête pas de parler de la beauté de tout ce qui existe. Alors même que l'histoire de cette époque apparaît lourde d'ombres et de conflits, la représentation de l'univers que l'on décèle à travers les écrits de ses théoriciens est, elle, remplie de clarté et d'optimisme. La Genèse enseigne que Dieu, à la fin du sixième jour, avait vu que tout ce qu'il avait fait était bon (1, 31) ; et, dans le *Livre de la Sagesse*, grâce au commentaire de saint Augustin, le Moyen Âge apprenait que le monde avait été créé par Dieu selon *numerus*, *pondus* et *mensura* : des catégories cosmologiques, qui sont aussi bien, comme nous le verrons d'ailleurs ensuite, des catégories esthétiques, et puis aussi des manifestations du *Bonum* métaphysique.

En renfort de la tradition biblique, enrichie par les Pères de l'Église, l'héritage classique contribuait à nourrir cette vision esthétique de l'univers. La beauté du monde, en tant que reflet et projection de la beauté idéale, était une conception de dérivation platonicienne ; et Calcidius (III^e-IV^e siècle de notre ère), dans son Commentaire du *Timée* (ouvrage essentiel pour la formation de l'homme du Moyen Âge) avait parlé de ce *mundus speciosissimus generatorum... incomparabili pulchritudine* (univers splendide des créatures engendrées... d'une beauté sans égale), faisant ainsi écho, en substance, à la péroraison du dialogue de Platon (que, par ailleurs, son commentaire, demeuré incomplet, n'avait pas porté à la connaissance du Moyen Âge) :

Nous pouvons dire ici que notre discours sur l'univers est enfin

arrivé à son terme ; car il a reçu en lui des êtres vivants mortels et immortels, et il en a été rempli, et c'est ainsi qu'étant lui-même un animal visible qui embrasse tous les animaux visibles, dieu sensible fait à l'image de l'intelligible, il est devenu très grand, très bon, très beau et très parfait, ce ciel engendré seul de son espèce¹.

Et Cicéron dans son *De natura deorum* confirmait à son tour : *Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*, entre toutes les choses, aucune n'est meilleure ni plus belle que le monde.

Tout cet ensemble de déclarations fait toutefois l'objet, dans le climat intellectuel du Moyen Âge, d'une traduction en des termes nettement plus emphatiques, que ce soit en vertu d'une évidente composante chrétienne d'amoureuse adhésion à l'ouvrage divin, ou bien d'une composante néoplatonicienne. De l'une et de l'autre, la synthèse la plus suggestive est celle qui s'opère dans le *De divinis nominibus* du Pseudo-Denys l'Aréopagite. Dans ce texte, l'univers apparaît comme une inépuisable irradiation de beautés, comme une manifestation grandiose de la capacité diffusante de la beauté originelle, un déversement éblouissant de splendeurs :

Supersubstantialia vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem ; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et cællos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

Or on appelle véridiquement Beauté le Beau suprasensible, à cause de la beauté que, de par sa nature, il dispense à tous les êtres existants, selon l'aptitude de chacun de ces êtres ; et pour la raison qu'il est la source de l'harmonie et de l'éclat resplendissant de toutes choses, et qu'il lance sur toutes choses, à la ressemblance de la lumière qui accompagne le tonnerre, la clarté naissante de son rayon ; et parce qu'il ramène à soi tout ce qui existe, ce pourquoi il est appelé beauté, et qu'il assemble dans son tout la totalité des choses.

(*De divinis nominibus* IV, 7, 135)

Plus d'un commentateur de cet auteur se montre incapable de se soustraire au charme de cette représentation, laquelle conférait une

dignité théologique à un sentiment spontané, naturel à l'esprit médiéval.

Scot Erigène élaborera une conception du cosmos comme révélation de Dieu et de sa beauté ineffable à travers les beautés idéelles et corporelles, parlant d'abondance de la vénusté de toute la création, des choses semblables et dissemblables, de l'harmonie des genres et des formes, des différents ordres de causes substantielles et accidentelles réunis en une admirable unité (*De divisione naturae* III, PL 122, coll. 637-638). On ne rencontre pas un auteur médiéval qui ne veuille revenir sur ce thème d'une ordonnance polyphonique de l'univers, qui provoque plus d'une fois, en regard de l'observation philosophique exprimée dans un langage un peu guindé, le cri d'admiration extasiée :

Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concordia consonantes, concentus mirae jucunditatis efficere.

Une fois que tu auras porté tes regards sur les ornements et sur l'aspect magnifique de l'univers, tu découvriras que cet univers-là peut faire penser à quelque ravissant cantique... et tu verras que les autres créatures, par la vertu de leur diversité... s'accordant en une extraordinaire harmonie, forment un concert au charme extraordinaire.

(Guillaume d'Auvergne, *De anima* V, 18, in *Opera*, t. II, 2, suppl., Orléans 1674, p. 143 a, in Pouillon 1946, p. 272)

Dans le but de définir, suivant une terminologie plus philosophique, semblable vision esthétique du cosmos, de nombreuses catégories avaient été forgées qui, toutes, provenaient de la triade sapientiale ; du *numerus*, du *pondus* et de la *mensura*, avaient été extraits par dérivation le *modus*, la *forma* et l'*ordo*, la *substantia*, la *species* et la *virtus*, et puis le *quod constat*, et le *quod congruit* et le *quod discernit*, et ainsi de suite. Il ne s'agissait toutefois jamais que de formulations fort peu connectées entre elles, et continuellement utilisées afin de trouver définition soit à la bonté, soit à la beauté des choses, comme le laisse à penser l'affirmation suivante, sous la plume de Guillaume d'Auxerre :

Idem est in ea (substantia) ejus bonitatis et ejus pulchritudo... Penes

haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.

Ensemble se trouvent réunies (dans la substance) sa bonté et sa beauté... La beauté d'un objet est placée sous la gouverne de ces trois choses (l'espèce, le nombre et l'ordre), et des paroles d'Augustin expliquant en quoi consiste la qualité d'une chose.

*(Summa aurea, Paris, 1500, f. 57 d et 67 a ;
cf. Pouillon 1946, p. 266)*

Parvenue à un certain stade de maturation, la Scolastique ressent la nécessité de mettre de l'ordre dans ces catégories, et de définir une bonne fois, au moyen de la rigueur philosophique, une vision esthétique tellement répandue et tellement floue, avec sa richesse en métaphores poétiques.

3.2 Les transcendants. Philippe le Chancelier

La Scolastique du XIII^e siècle se mobilise pour réfuter le dualisme qui, à partir de la religion iranienne des manichéens et des différents courants gnostiques des premiers siècles du christianisme, s'était répandu par des filons variés chez les cathares, particulièrement en Provence. Pour l'hérésie dualiste, non seulement l'esprit humain, mais aussi le cosmos tout entier étaient agités par un combat entre les deux principes de la lumière et des ténèbres, du bien et du mal, l'un et l'autre créés et éternels. Autrement dit, pour les hérésies dualistes, le mal ne représentait pas un accident survenu après la création divine (des anges ou du monde), mais une sorte de tare originelle dont souffre la divinité elle-même.

Face à la crainte de voir s'instaurer dans le monde une dialectique à l'issue incertaine entre le bien et le mal, la Scolastique s'efforce de garantir la positivité de la création tout entière, jusque dans ses apparentes zones d'ombre. L'instrument que la Scolastique élabore avec le plus grand soin, dans l'intention d'opérer cette revalorisation de l'univers, c'est la notion de propriétés transcendantales comme *conditiones concomitantes* de l'être².

Si l'on parvient à établir que l'unité, la vérité, la bonté ne constituent pas des valeurs qui seraient l'objet d'une actualisation sporadique et accidentelle, mais qu'elles sont inhérentes à l'être en tant qu'attributs coextensibles, il s'ensuivra, sur un plan

métaphysique, que toute chose existante est vraie, une et bonne.

C'est dans un tel climat de préoccupations qu'au début du siècle, avec la *Summa de bono* de Philippe le Chancelier, nous assistons à la première tentative visant à déterminer une exacte notion du transcendantal, et à mettre au point un commencement de classification, sur la base de l'ontologie aristotélicienne, en se servant des mentions que le Stagirite fait de l'*un* et du *vrai* dans le premier livre de sa *Métaphysique* (III, 8 ; IV, 2 ; X, 2), ainsi que des conclusions auxquelles étaient déjà parvenus les Arabes (qui enrichissaient la série aristotélique des attributs de l'être en ajoutant la *res* et l'*aliquid*). En insistant particulièrement sur le *bonum* (et on note ici, justement, une innovation due à la polémique antimanchéenne du XIII^e siècle), Philippe élabore, en empruntant aux Arabes, la notion d'une identité et d'une convertibilité des transcendants, et de leur différenciation *secundum rationem*. Le bien et l'être sont susceptibles de transmutation réciproque, toutefois le bien ajoute quelque chose à l'être, suivant la manière dont il est entendu : *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens*. Le bien signifie l'être considéré en son achèvement, dans sa capacité de correspondre efficacement à l'objectif vers lequel il tend, de même que l'*unum* signifie l'existant considéré par rapport à l'indivisibilité (Pouillon 1939).

Philippe le Chancelier ne parle à aucun moment du beau ; toutefois ses contemporains, spécialement dans leurs commentaires du Pseudo-Denys (influencés par ces références incessantes à la *pulchritudo*) sont contraints de se demander si le beau peut, lui aussi, constituer un transcendantal. En premier lieu, afin de définir, par le biais de catégories rigoureuses, une vision esthétique du cosmos ; ensuite, pour rendre compte, au niveau des transcendants, de la diversité et de la complexité de la terminologie triadique ; et, enfin, pour tirer au clair, dans le cadre d'une exacte détermination métaphysique, les rapports entre le bien et le beau, conformément aux exigences de distinguos typiques de la méthodologie scolastique. La sensibilité de l'époque revit en somme, dans une atmosphère de spiritualisme chrétien, la *kalokagathia* des Grecs, le fameux hendiadys *kalos kai agathos* (beau et bon) qui marquait l'harmonieuse conjonction de la beauté physique et de la vertu. Mais le philosophe scolastique est, pour sa part, soucieux de distinguer avec clarté en quoi pourrait consister cette identité de valeurs, et quelle serait leur éventuelle sphère d'autonomie.

Si le beau représente une propriété constante de tout l'existant, la beauté du cosmos s'avérera fondée sur la certitude métaphysique, et non point sur un simple sentiment poétique d'admiration.

Seulement, l'exigence d'une distinction, qui soit *secundum rationem*, des transcendants, conduira à déterminer selon quelles conditions spécifiques l'être serait susceptible de la qualification de beau : par là se trouveront établies, sur un terrain d'unité des valeurs, les dispositions régissant l'autonomie de la valeur esthétique.

3.3 Les commentaires du Pseudo-Denys

Le présent débat a une importance considérable, car il nous montre qu'à un certain stade la philosophie a senti la nécessité de traiter de manière critique le problème esthétique. Au commencement, disons que le Moyen Âge, alors même qu'il discourait volontiers à propos des choses belles et de la beauté du tout, s'était montré extrêmement réticent quand il était question de forger sur ce sujet des catégories particulières. Une illustration intéressante nous est offerte par la façon qu'avaient les traducteurs de l'original grec du Pseudo-Denys de réagir en présence de vocables tels que *kalòn* et *kállos*. En 827, Hilduin, le premier à traduire ce texte, quand il aborde les paragraphes 133-134 du chapitre IV de l'ouvrage sur les *Noms divins*, interprétant le terme *kalòn* au sens de bonté ontologique, donne la version que voici :

Bonus autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...

Or on dénomme bon et bonté, de manière indissociable, ce qui tend à l'unité, par l'effet d'une cause capable de porter à l'accomplissement toutes choses... nous disons par conséquent qu'est bon ce qui participe de la bonté...

Trois siècles plus tard, Jean Sarrazin rendra les mêmes phrases de la manière suivante :

Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine... etc.

Le beau et la beauté ne doivent pas être dissociés sous le rapport de la cause qui ramène toutes choses à l'unité... Nous

disons par conséquent qu'est beau ce qui participe de la beauté... etc.

Ainsi que l'affirme de Bruyne, un monde sépare la version d'Hilduin et celle de Jean Sarrazin. Et il ne s'agit pas uniquement d'un univers doctrinal, d'un monde où l'on approfondit la connaissance du texte du Pseudo-Denys. Ce qui creuse un abîme entre Hilduin et Jean Sarrazin, c'est un ensemble de facteurs : la fin des siècles barbares, la renaissance carolingienne, l'humanisme d'un Alcuin et d'un Raban Maur, le dépassement des frayeurs de l'An mille, un sentiment neuf des côtés positifs de l'existence, le passage de la féodalité à la civilisation des communes, les premières Croisades, le déblocage des échanges commerciaux, l'art roman avec les grandes routes de pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle, la première éclosion de l'art gothique. La réceptivité aux valeurs esthétiques subit une évolution qui va de pair avec un élargissement des horizons terrestres, et aussi avec la tentative de disposer la nouvelle vision du monde selon le cadrage d'une doctrine théologique.

Entre l'époque d'Hilduin et celle de Jean Sarrazin, l'intégration implicite du beau aux transcendants se réalise déjà de diverses manières, comme il advient par exemple avec Otloh de Saint-Emmeran, lequel, au début du XI^e siècle, attribue la caractéristique fondamentale de la beauté, la *consonantia*, à toutes les créatures : *consonantia ergo habetur in omni creatura*, l'harmonie est présente dans toutes les créatures (*Dialogus de tribus quaestionibus*, PL 146, coll. 120).

C'est suivant cette ligne directrice que s'organiseront les diverses théories de l'Ordre cosmique et de la structure musicale de l'univers (ainsi qu'on le verra par la suite). Et en fin de parcours, grâce aux instruments terminologiques procurés par des recherches comme celle de Philippe le Chancelier, le XIII^e siècle travaillera avec une diligence jamais en défaut sur des catégories précises et sur leurs corrélations.

3.4 Guillaume d'Auvergne et Robert Grosseteste

En 1228, dans son *Tractatus de bono et malo*, Guillaume d'Auvergne parle longuement de la beauté de l'action honnête et déclare que, de même que la beauté sensible est *ce qui plaît à celui qui la regarde* (affirmation intéressante, sur laquelle il conviendra de

revenir), de même la beauté intérieure est ce qui procure du plaisir à l'esprit de celui qui la discerne, et incite à l'aimer. La beauté que nous rencontrons dans l'âme humaine, nous lui attribuons les noms de « beauté » et d'« élégance » par analogie avec la beauté extérieure et visible (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*). Il établit une équivalence entre beauté morale et *honestum*, équivalence qu'il emprunte de toute évidence à la tradition stoïcienne, à Cicéron et à saint Augustin (et probablement aussi à la rhétorique d'Aristote : « Le beau est ce qui, préférable par soi, est louable ; ou ce qui, étant bon, est agréable, parce qu'il est bon. » [*Rhétorique*, livre I, 9, 1366 a 33 ; trad. M. Dufour, Paris, « Les Belles Lettres »].) Toutefois Guillaume d'Auvergne se borne à cette assimilation, sans approfondir la question (pour les textes, cf. Pouillon 1946, pp. 315-316).

En 1242, Tommaso Gallo de Vercelli achève une *Explanatio* du *Corpus Dionysianum*, et revient sur cette identification du beau et du bien. Avant 1243, Robert Grosseteste, dans son commentaire de Denys, en attribuant à Dieu la dénomination de *Pulchritudo*, souligne :

Si igitur omnia communiter bonum pulchrum « appetunt », idem est bonum et pulchrum.

Si donc toutes les choses possèdent en commun une « appétence » pour le bien et pour le beau, alors le bien et le beau sont une seule et même chose.

Cependant il ajoute que, si les deux noms se trouvent unis dans l'objectivité de la chose (comme dans l'unité de Dieu, dont les noms mettent au grand jour les bénéfiques processus créateurs qui, à partir de Lui, se communiquent aux créatures), le bien et le beau *diversa sunt ratione* :

Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.

Dieu en effet est dit bon dans la mesure où il conduit chaque chose à l'être, et au bien qui en dérive, et où il la développe, la perfectionne et la conserve ; et, par ailleurs, il est dit beau par le fait qu'il rend toutes choses concordantes l'une par rapport à l'autre, et chacune à l'intérieur de sa propre identité.

Le bien désigne Dieu dans la mesure où Dieu confère l'existence aux choses et les conserve dans leur être, le beau le désigne en tant qu'il se fait *cause organisante* de la création. On pourra remarquer ici que la méthode utilisée par Philippe le Chancelier pour différencier *unum* et *verum* se trouve adaptée par Robert Grosseteste au cas du *pulchrum* et du *bonum*.

3.5 La Summa fratris Alexandri et saint Bonaventure

Mais il existe un autre texte fondamental, apparu dans son intégralité en 1245 seulement, que Grosseteste aurait fort bien pu cependant connaître plus tôt. Ce texte, c'est la *Summa* dite d'Alexandre de Hales ; elle est l'ouvrage de trois auteurs franciscains, Jean de La Rochelle, un certain Frater Considerans, sur qui on ne possède pas d'autre indication, et Alexandre de Hales susmentionné. Ici, le problème de la transcendantalité du beau, et de sa différenciation, trouve sa solution, de façon définitive.

Jean de La Rochelle se demande si *secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum*, autrement dit si beauté et bonté sont, eu égard à l'« intention », chose identique. Le terme *intentio*, dans sa pensée, correspond à la disposition de celui qui contemple l'objet ; or la nouveauté de la position prise tient à la nouveauté du questionnement. En effet, il énonce comme chose confirmée que *pulchrum* et *bonum* sont des notions identiques quant à la visée, et en ceci il se prévaut de l'affirmation de saint Augustin selon laquelle l'*honestum* est assimilable à la beauté intelligible. Toutefois le bien, dans la mesure où il coïncide avec l'*honestum*, et le beau ne sont pas une seule et même chose :

Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.

Car le beau exprime une orientation du bien suivant laquelle il procure du plaisir à la faculté sensitive, le bien, en revanche, prend en considération l'orientation en ce qu'elle plaît à la faculté affective.

Tandis que le bien renvoie à la cause finale, le beau, pour sa part, *se rapporte à la cause formelle*. De fait, est-ce que l'épithète *speciosus* ne dérive pas de *species*, *forma* (une idée que nous rencontrons déjà chez Plotin – *Ennéades* 1, 6, 2 ; 8, 3 ; 11, 4, 1 – et chez Augustin : *De vera religione*, 40, 20) ? À présent, dans la *Summa fratris Alexandri*, quand on parle de forme, on veut indiquer la substance comme principe moteur, la forme aristotélicienne. C'est ainsi, sur cette base nouvelle, qu'on en vient à fonder la beauté de l'univers. Le vrai, le bien, le beau sont convertibles et différent logiquement (*ratione*) : c'est Frater Considerans, cette fois, qui vient apporter cet éclaircissement utile. La vérité consiste dans la disposition de la forme par rapport à l'intériorité de l'objet, la beauté c'est la disposition de la forme en relation avec l'extériorité.

Cet écrit renferme, en même temps que quantité d'énoncés d'un autre type, des vues fort intéressantes, qui font qu'il se démarque de la rédaction, apparemment analogue, de Grosseteste. Pour ce dernier, le bien et le beau se différencient *ratione*, selon le « point de vue » de la divinité et du processus créateur ; dans la *Summa fratris Alexandri*, au contraire, leur différenciation s'opère, plutôt que par *ratione*, selon une activité du sujet connaissant (*intentione*). Ce qui confère sa spécificité à la beauté de l'objet, c'est ce qui la rattache au sujet. En outre, alors que, pour Robert Grosseteste, le beau et le bien n'étaient toujours, en somme, que des noms divins et, quant à leur essence, trouvaient une identité au sein de l'Unité dispensatrice de vie, dans la *Summa* il en va tout autrement : les deux valeurs se trouvent fondées prioritairement sur la forme concrète de l'objet.

À ce stade, il n'apparaît même plus indispensable de faire figurer en toutes lettres le beau dans la série des transcendants. La *Summa* des trois franciscains, de fait, s'en abstient, en vertu de cette prudence bien particulière aux scolastiques qui ne se souciaient pas d'homologuer trop vite, *apertis verbis*, une innovation philosophique de quelque type qu'elle fût. Et les philosophes qui leur succéderont adopteront tous, peu ou prou, la même conduite précautionneuse.

Dans ces conditions, on jugera bien audacieuse la solution proposée, en 1250, par saint Bonaventure, dans un opuscule qui n'éveilla qu'un faible écho³. Il y énumère en termes explicites les quatre fondements de l'être, à savoir : *unum*, *verum*, *bonum* et *pulchrum*, et il expose les raisons de leur convertibilité et de leur distinction. L'*un* se rapporte à la cause efficiente, le *vrai* à la cause formelle, le *bien* à la cause finale ; mais le *beau* *circuit omnem causam et est commune ad ista... respicit communiter omnem causam*. Le beau embrasse l'ensemble des causes et leur est commun... Le beau concerne généralement toute cause. Singulière sans nul doute, cette

définition du beau comme *splendeur des transcendants assemblés* – pour reprendre une formule que certains interprètes modernes de la Scolastique ont élaborée, sans par ailleurs faire état de ce texte (cf. Maritain, 1920, p. 183 ; Marc, 1951).

Malgré tout, pour intéressante que puisse paraître la formulation de saint Bonaventure, la *Summa* d'Alexandre de Hales contient des nouveautés plus radicales, encore que moins flagrantes. Les deux points que cet ouvrage détermine de façon définitive (le beau a son fondement dans la forme d'un objet ; ce qui distingue le beau, c'est le rapport de fruition spécifique par quoi il se situe vis-à-vis du sujet connaissant) ne manqueront pas d'être repris et de trouver un bon accueil.

3.6 Albert le Grand

Or voici que le premier point vient nourrir l'examen conduit par Albert le Grand dans son commentaire du chapitre IV du *De divinis nominibus* (commentaire qui, pendant longtemps, avec le titre de *De pulchro et bono*, figura au nombre des *Opuscula* de Thomas d'Aquin⁴).

Albert le Grand part de la distinction introduite par la *Summa fratris Alexandri* :

Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a pulchro secundum intentionem.

Lequel [bien] est inhérent au beau par le fait que le beau prend racine à l'endroit où le bien trouve la sienne... ils diffèrent pourtant l'un de l'autre, selon la raison... le bien se différencie du beau en fonction de l'intention.

(Super Dionysium de divinis nominibus, IV, 72 ; in Opera omnia, XXXVII/1, p. 182)

À partir de là, il formule une définition demeurée célèbre et exemplaire :

Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

La nature du beau réside universellement dans la vive lumière

que la forme répand sur les composantes bien proportionnées de la matière, ou sur les diverses potentialités, ou sur les diverses opérations matérielles.

(*Ibidem*)

Grâce à une assertion de ce genre, le beau se trouve véritablement assuré, avec une caution métaphysique, quant à son appartenance à toute chose existante ; et la beauté de l'univers peut se voir garantie bien au-delà de quelque enthousiasme lyrique. En tout existant, il devient possible de déceler la beauté en tant que resplendissement de la forme qui lui a donné vie ; de la forme qui a disposé la matière suivant les normes de la proportion, et resplendit en elle à la façon d'un éclairage diffusé à partir d'un substratum bien ordonné qui traduit son opération ordonnatrice.

Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali ; [et par voie de conséquence] sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliquorum ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.

La beauté réside dans les éléments qui composent [l'objet beau], sous le rapport de la matière, mais dans la splendeur de la forme en ce qui se rapporte à la forme ; [et, par voie de conséquence,] de même que la beauté d'un corps exige qu'il existe une proportion adéquate entre ses membres, et que la couleur brille sur eux... de la même façon l'essence de la beauté en général requiert une relation de proportionnalité entre ce qui équivaut [aux membres composant un corps], qu'il s'agisse de parties ou de principes ou de toute autre chose sur quoi resplendisse la luminosité de la forme.

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72
et 76, in *Opera omnia* XXXVII/1, pp.
182-183 et 185)

Les conceptions empiriques de la beauté héritées des différentes traditions s'ordonnent ici, en un tableau inspiré par l'hylémorphisme aristotélicien. Position capitale pour interpréter aussi l'esthétique de saint Thomas d'Aquin. La forme (*morphê*) s'associe avec la matière (*hulé*), pour donner vie à la substance

concrète et individuelle. Pour Albert le Grand, c'est dans ce contexte hylémorphique que trouvent solution et aboutissement incontestables toutes les triades d'origine sapientiale : en effet *modus*, *species*, *ordo* ; *numerus*, *pondus* et *mensura* deviennent les prédicats de la réalité formelle. La perfection, le beau, le bien ont leur fondement dans la forme, et pour que quelque chose puisse être déclaré bon et parfait, il conviendra que ce quelque chose possède toutes les caractéristiques qui président à la réalisation de la forme et qui en dérivent. La forme présuppose une détermination en fonction du *modus* (et par conséquent selon la *mensura* et la proportion), elle situe l'existant dans les frontières d'une *species* (suivant un dosage d'éléments constitutifs, et donc selon le *numerus*), et en tant qu'acte elle l'oriente, par le biais d'une inclination particulière ou *pondus*, vers sa finalité propre, l'*ordo* imposé⁵.

Notons cependant que la conception albertienne, pour articulée et perfectionnée qu'elle puisse paraître, laisse de côté toute référence à l'opération cognitive du sujet humain, par laquelle le beau est constitué suivant sa *ratio* spécifique ; genre de considération qui était, au contraire, présente dans la *Summa fratris Alexandri*. L'esthétique d'un Albert le Grand se révèle ainsi comme une esthétique marquée au sceau d'un rigoureux objectivisme, où le beau ne se trouve aucunement défini *secundum notitia sui ab aliis*, c'est-à-dire en fonction de la perception que quelqu'un en a. Il y a plus : lorsqu'il est en présence de cette formulation retrouvée dans le traité cicéronien *De officiis*, Albert le Grand rétorque que la vertu, par exemple, possède par elle-même une certaine *claritas* qui fait qu'elle apparaît belle dans son éclat, quand bien même personne ne la percevrait, *etiamsi a nullo cognoscatur*. La *notitia ab aliis*, croit devoir insister Albert le Grand, ne produit pas une détermination objective de la forme, comme c'est au contraire le cas pour la *claritas*, le *splendor* qui lui sont inhérents (*Super Dionysium* IV, 76, p. 185). La beauté *peut* se faire reconnaître à travers ce rayonnement qui lui appartient, mais c'est là pour elle une possibilité accessoire, et nullement constitutive.

La distinction est assurément d'importance. Face à cet objectivisme métaphysique selon lequel la beauté est une propriété des objets et brille d'une clarté objective, sans que l'homme ait pouvoir de provoquer ou d'empêcher cela, existe un autre type d'objectivisme pour lequel le beau, sans cesser d'apparaître comme une propriété transcendante de l'être, se révèle toutefois à travers une relation dans laquelle l'homme focalise l'objet *sub ratione pulchri*. Ce second type d'objectivisme sera celui de Thomas d'Aquin.

Non que saint Thomas entende mettre en place, délibérément et avec une pleine conscience critique, une théorie du beau manifestant des intentions d'originalité. Seulement, les données traditionnelles qu'il enregistre et insère dans son système revêtent, du fait de l'éclairage d'ensemble, cet aspect original. Au fond, on pourrait penser aux systèmes scolastiques (et le système thomiste en propose sans conteste le modèle le plus complet et le mieux pensé) comme à de grands cerveaux électroniques *ante litteram* : une fois mises en place toutes les connexions, toute interrogation qui s'y trouve introduite doit recevoir une réponse achevée. Bien entendu, la réponse ne sera achevée et satisfaisante que dans le cadre d'une logique déterminée et d'une même façon d'interpréter les connexions de la réalité : à cet égard, une *summa*, c'est un cerveau électronique qui pense *comme un cerveau du Moyen Âge*. Cela dit, il pense et il répond, même dans des cas où son concepteur n'avait pas eu immédiatement présents tous les tenants et aboutissants d'une notion donnée. Or la tradition esthétique médiévale développe une succession de thèmes, tels que la conception mathématique du beau, une esthétique métaphysique de la lumière, une certaine étude psychologique du phénomène visuel, et une idée de la forme comme splendeur et comme source de jouissance. Ce sera donc en suivant chacun de ces thèmes dans sa progression, au long de siècles entiers de révisions et de débats, que nous pourrons le mieux apprécier à quel degré de maturation ils ont pu parvenir au XIII^e siècle, et comment ils se sont intégrés à un système (le système thomiste) qui en condense les problèmes et les solutions.

1. *Timée*, 92 c. (trad. franç. d'E. Chambry, Paris, Garnier, 1950). Le commentaire de Calcidius a été édité, en même temps que sa traduction latine du dialogue, par J. H. Waszink dans le vol. IV du *Corpus Platonicum Medii Aevi*, Londres-Leyde, Warburg Inst. – Brill. Pareille beauté si dense du cosmos suggère à Thomas de York cette observation enregistrée dans son *Sapientiale* : *mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque*. L'univers pris dans son entier est arrondi, orbiculaire et convenablement formé, et de plus fort plaisant (cité par De Bruyne 1946, III, p. 233).

2. Les transcendants correspondent, selon la métaphysique scolastique, aux propriétés générales de l'être. À la différence des catégories, qui subdivisent l'être par le biais de dix classes ou genres dépourvus d'éléments communs (substance, qualité, quantité, relation, etc.), les transcendants, ainsi dénommés parce qu'ils *parviennent au-delà* des barrières dressées entre les catégories, sont des attributs de l'être qui ont par rapport à lui un pouvoir coextensif. Alors que nul objet ne saurait être en même temps substance et quantité, qualité et relation, les transcendants sont prédicables à tous les êtres, indépendamment de la catégorie à laquelle ils appartiennent. C'est à cause de ce caractère coextensif que les penseurs scolastiques affirment leur convertibilité en l'être. Ils sont traditionnellement indiqués comme l'*unum*, la *res*, l'*aliquid*, le *verum* et le

bonum. En ce qui concerne le *pulchrum*, cf. 7. 4 et le chap. 8.

3. Publié par P. Henquinet, in *Études franciscaines*, n° 44 (1932), et n° 45 (1933) ; texte reproduit également in Pouillon, 1946, p. 282.

4. Saint Thomas, *Opuscula spuria*, éd. Mandonnet, Paris, 1927, p. 436, 2.

5. Déjà Albert le Grand était parvenu, dans sa *Summa de bono*, à mettre au point, d'une façon complexe et fort laborieuse, une disposition de toutes les triades ; cf. résumé et schéma in De Bruyne 1946, III, pp. 153-161.

Les esthétiques de la proportion

4.1 La tradition classique

Parmi toutes les définitions de la beauté, il en est une qui connut au Moyen Âge une faveur particulière ; elle provenait de saint Augustin (*Epistula* 3, CSEL 34/1, p. 8) : *Quid est corporis pulchritudo ? congruentia partium cum quadam coloris suavitate* (En quoi consiste la beauté du corps ? dans la convenance des parties entre elles, accompagnée d'une certaine douceur de coloris). Cette formulation en reproduisait une autre à peu près analogue, de Cicéron : *Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo*, *Tusculanes* IV, 31, 31, laquelle à son tour résumait toute la tradition stoïque, et classique de manière générale, exprimée par la dyade *chrôma kai symmetria*.

Toutefois, dans tous ces énoncés, l'aspect le plus ancien et le plus fondamental, c'était toujours la notion de *congruentia* : la proportion, le nombre, dont l'origine remontait jusqu'aux présocratiques¹. À travers Pythagore, Platon, Aristote, cette conception essentiellement quantitative de la beauté était apparue périodiquement dans la pensée grecque², avant de s'inscrire de façon exemplaire – et en fonction des exigences de la réalisation pratique – dans le Canon de Polyclète, et dans la présentation que Galien en avait faite par la suite (cf. Panofsky 1955 et Schlosser 1924). Apparu d'abord sous l'aspect d'un texte technique et pratique, puis associé à tout un courant de spéculations pythagoriques, le Canon devint progressivement un document d'esthétique dogmatique. Déjà, l'unique fragment qui nous en soit parvenu renferme une assertion théorique (« le beau procède, peu à peu, d'une quantité de nombres »), et Galien, pour sa part, résumant les énoncés du Canon, déclare que « la beauté ne consiste pas dans

les éléments mais dans l'harmonieuse proportion des parties ; d'un doigt à l'autre doigt, de tous les doigts par rapport au reste de la main... de chaque partie à l'autre, ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète ». (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). De cet ensemble de textes, donc, se fit jour le désir d'une formule élémentaire et polyvalente, d'une définition de la beauté apte à exprimer numériquement la perfection formelle – une définition qui, tout en admettant une série de variables, pût néanmoins être reconduite au principe fondamental de *l'unité dans la diversité*.

L'autre auteur par l'intermédiaire de qui la théorie des proportions est transmise au Moyen Âge, c'est Vitruve ; c'est à lui que se réfèrent, à partir du IX^e siècle, aussi bien les théoriciens que les rédacteurs de manuels pratiques, auxquels ses écrits fournissent, non seulement les termes *proportio* et *symmetria*, mais encore des définitions comme :

ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ou ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.

harmonie, en quelque ouvrage que ce soit, des composantes d'une partie déterminée et du tout – ou bien : correspondance appropriée des composantes de l'ouvrage, et accord établi entre les parties isolées d'une partie déterminée de l'ouvrage, et l'aspect de l'ouvrage dans son ensemble.

(*De architectura* III, 1 ; I, 2)

Au XIII^e siècle, Vincent de Beauvais, dans son *Speculum majus* (1,28,2), condensera la théorie vitruvienne des proportions humaines où se manifeste cette norme de convenance typique de la conception hellénique de l'harmonie proportionnée : les mesures d'une chose belle sont à établir l'une par rapport à l'autre (le visage, par exemple, représentera une dixième partie du corps, etc.), et non pas à faire dépendre, chacune de son côté, d'une unité numérique neutre : une proportionnalité, donc, prenant appui sur des harmonies concrètes et organiques, pas sur des nombres abstraits.

4.2 L'esthétique musicale

C'est à travers toutes ces sources que la théorie des proportions est accueillie par le Moyen Âge. Au point de passage de l'Antiquité

aux temps nouveaux, nous rencontrons saint Augustin qui, à diverses reprises, fait sienne cette conception (cf. Svoboda 1927) ; et Boèce, un auteur dont l'influence sur la pensée scolastique est incalculable. Ce dernier lègue au Moyen Âge la philosophie des proportions sous son aspect originel, pythagorique donc, tout en exposant les éléments d'une doctrine des relations proportionnelles dans le contexte d'une théorie de la musique. L'influence exercée par Boèce va faire de Pythagore le premier inventeur de la musique : *Primum omnium Pythagoras inventor musicae* (Engelberti Abb. Admonensis de Musica, c. X).

Avec Boèce on est conduit à relever un fait très symptomatique et très représentatif de la mentalité médiévale. Lorsqu'il parle de musique, Boèce entend par là une science mathématique des lois musicales ; le musicien, c'est le théoricien, l'homme qui a connaissance des règles mathématiques qui régissent l'univers des sons, tandis que l'exécutant, dans la plupart des cas, n'est qu'un esclave dépourvu de compétence ; le compositeur, pour sa part, faisant figure d'être instinctif qui ne connaît rien des beautés ineffables que seule la théorie est capable de révéler. Seul celui qui examine rythmes et mélodies à la lumière de la raison mérite le nom de musicien. Pour un peu Boèce semblerait féliciter Pythagore de s'être engagé dans une étude de la musique *relicto aurium iudicio*, en laissant de côté le jugement de l'oreille (*De musica* I, 10).

On se trouve ici en présence de cette manie théorisante qui caractérisera la démarche de tous les auteurs de traités sur la musique, au début du Moyen Âge. Cependant cette notion théorique de proportion les amènera à déterminer les rapports effectifs à l'intérieur de l'expérience sensible, tandis que par ailleurs la familiarité avec l'opération créative dotera petit à petit la notion théorique de proportion de significations plus concrètes. Il faut dire aussi que cette notion de proportion parvenait à Boèce comme une notion désormais accréditée par les Anciens et que, dans ces conditions, ses théories n'étaient pas de pures affabulations abstraites. L'attitude qu'il adopte nous fait bien plutôt découvrir un intellectuel doté de sensibilité, vivant dans une période de crise historique profonde, qui voit autour de lui s'effondrer des valeurs qui lui paraissent irremplaçables : l'Antiquité classique, il l'a vue se désagréger sous ses regards d'humaniste attardé ; dans l'époque barbare où il vit, la culture littéraire est pratiquement réduite à zéro, la crise européenne en est arrivée à un de ses moments le plus tragiques. Boèce cherche un refuge dans la conscience de telle et telle valeur qui ne sauraient être abolies, quel que soit le tour pris par un état de choses présent : par exemple, ces lois du nombre qui

gouvernent la nature et l'art. Même quand la beauté du monde le porte à l'optimisme, son attitude n'en demeure pas moins celle du sage qui cache la défiance que lui inspire le monde du phénomène, en admirant la splendeur des noumènes mathématiques. L'esthétique de la proportion est par conséquent incorporée au Moyen Âge avec toute la puissance d'un dogme qui se refuse à tout contrôle, mais qui, en revanche, incitera aux contrôles les plus diligents et les plus productifs³.

Les vues théoriques de Boèce sur la musique sont suffisamment connues. Pythagore s'aperçoit un jour que les marteaux d'un forgeron, en battant l'enclume, produisent des sons différents ; et il se rend compte que les rapports de la gamme ainsi obtenue sont proportionnels au poids des marteaux. Le nombre gouverne en conséquence l'univers sonore dans sa cause physique, et le régente pour ce qui concerne son organisation artistique :

Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest... Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia... Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.

La consonance, laquelle régit toute modulation musicale, ne peut se réaliser que par le son... Le fait est que la consonance consiste en l'accord de voix différentes réduites à l'unité... La consonance est un mélange de son aigu et de son grave qui frappe doucement et uniformément l'oreille.

*(De musica I, 3 et 8, PL 63, coll. 1172, 1173
et 1176)*

La réaction esthétique en présence du produit musical est elle aussi fondée sur un principe de proportionnalité : c'est le propre de la nature humaine de se roidir sous le choc de modes musicaux contrastants, et de s'abandonner au contraire à des modes agréables. Il s'agit ici d'un aspect largement documenté par la doctrine psychagogique traitant de la musique : des modes différents ont une influence différente sur la psychologie des individus ; et il existe des rythmes heurtés et des rythmes doux, des rythmes propres à éduquer vigoureusement les enfants, et des rythmes traînants et lascifs ; les Spartiates, comme Boèce nous le rappelle, pensaient pouvoir dominer les esprits par le moyen de la musique, et Pythagore avait su rendre son calme et sa maîtrise de soi à un adolescent en état d'ébriété, en lui faisant écouter une mélodie de mode hypophrygien sur un rythme spondaïque (vu que le mode

phrygien provoquait une surexcitation). Les disciples de Pythagore, recherchant dans le sommeil l'apaisement des tracasseries journalières, se faisaient endormir au moyen de cantilènes déterminées ; à l'heure du lever, ils se libéraient de la torpeur du sommeil grâce à d'autres mélodies.

Boèce élucide la raison de tous ces phénomènes en termes de proportions : l'âme et le corps humains sont soumis à des lois semblables à celles qui régissent les phénomènes musicaux, et ces mêmes proportions se retrouvent dans l'harmonie du cosmos, de telle sorte que micro et macrocosmes apparaissent unis par un même lien, par un module à la fois mathématique et esthétique. L'homme est constitué suivant la mesure du monde, et toute manifestation d'une telle similitude est de nature à lui procurer du plaisir : *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*, la dissemblance lui est intolérable et le contraire.

Certes, cette conception de la *proportio* psychologique connaîtra d'intéressants prolongements dans la théorie médiévale de la connaissance ; mais c'est à une fortune extraordinaire qu'est promise la doctrine boécienne de la proportion cosmique. Ce que l'on voit ici resurgir, c'est avant tout la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, à travers le concept de *musique cosmique* : il s'agit de la gamme musicale produite par les sept planètes, dont a parlé Pythagore ; dans leur rotation autour de la terre immobile, chacune d'entre elles émet un son d'autant plus aigu qu'elle se trouve à plus grande distance de la terre, et que, donc, son mouvement possède une plus grande rapidité (*De musica* I, 2). De tout l'ensemble, il résulte une musique infiniment douce, que nous ne captons pas à cause de l'infirmité de nos sens, tout comme nous ne percevons pas des odeurs qui parviennent aux narines des chiens – ainsi que l'expliquera plus tard, au prix d'une comparaison pas des plus flatteuses, Jérôme de Morave (cf. Coussemaker 1864, I, p. 13).

À travers ces argumentations, se font jour, une fois encore, les limites du doctrinarisme médiéval : en réalité, a-t-on fait observer, si chaque planète produit un son de la gamme, toutes les planètes réunies ne manqueront pas de produire une cacophonie insupportable. Mais le théoricien du Moyen Âge tient ce contresens pour négligeable, en regard de la perfection des correspondances numériques. Et le Moyen Âge affrontera les expériences à venir, muni de ce bagage de certitudes platoniciennes ; mais les voies de la science sont décidément insondables, puisque certains astronomes de la Renaissance en arriveront à soupçonner un mouvement de la terre, à partir du fait, justement, que, selon les exigences de la gamme, elle aurait dû émettre un huitième son. D'autre part, la

théorie de la musique cosmique peut déboucher aussi sur une vision plus concrète de la beauté des cycles cosmiques, du jeu proportionné du temps et des saisons, de la composition des éléments et des mouvements de la nature, des processus biologiques et de la circulation des humeurs.

Le Moyen Âge développera une infinité de variations sur ce thème de la beauté musicale de l'univers. Honorius d'Autun, dans son *Liber duodecim quaestionum*, consacre un chapitre à expliquer *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*, c'est-à-dire comment le cosmos se trouve composé à la manière d'une cithare dans laquelle les divers types de cordes produisent un ensemble de sonorités harmonieux (PL 172, coll. 1179). Scot Erigène nous entretiendra de la beauté de la création, consistant dans l'émission de sons semblables et dissemblables fondus en une harmonie dont les voix, écoutées isolément, ne font pas d'effet, mais qui, unies en un même concert, produisent une douceur naturelle (*De divisione naturae* II, PL 122).

4.3 L'école de Chartres

Au ^{xiii}e siècle, indépendamment de la recherche spéculative strictement musicale, mais toujours néanmoins sur des bases platoniciennes, on voit se développer en outre la cosmologie « timéique » de l'école de Chartres, fondée sur une vision esthétique-mathématique. « Leur cosmos représente le prolongement, à travers les écrits arithmétiques de Boèce, du principe augustinien selon lequel Dieu a organisé toute chose *ordine et mensura*, et il se relie de façon étroite au concept classique de *kosmos*, comme *consentiens conspirans continuata cognatio* soutenue par un principe divin qui est *âme, providence, destin*⁴. » À l'origine d'une telle conception se trouve, comme on l'a déjà vu, le *Timée* ; ce dialogue rappelait au Moyen Âge que « c'est au plus beau des objets de l'intelligence, celui qui est en tous points parfait, que le Dieu a voulu précisément rendre le monde semblable, c'est un vivant unique, visible, qu'il a constitué, et qui contient à l'intérieur de soi-même tout ce qu'il y a dans la Nature de vivants de même sorte que lui... Or, des liens, le plus beau est celui qui à soi-même et aux termes qu'il relie impose la plus complète unité, et c'est ce que par nature la proportion accomplit de façon parfaite » (30d et 31c, trad. L. Robin).

Pour l'école de Chartres, le *kosmos* sera de fait l'ouvrage de Dieu, et l'ordre du tout qui se substitue au chaos originel sera l'ordre divin. Dans une telle opération, le rôle de médiatrice sera dévolu à

la Nature, une force inhérente aux choses, qui produit, à partir de choses semblables, d'autres choses semblables (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*), ainsi qu'il est dit dans le *Dragmaticon* (I) de Guillaume de Conches. La Nature, selon l'optique de la métaphysique des Chartains, ne se réduira pas à une personnification allégorique, elle apparaîtra bien plutôt comme une *vis*, une force de laquelle dépendent la naissance et la croissance des choses (cf. Gregory 1955, pp. 178 et 212).

Et l'*exornatio mundi* correspond à ce point de parachèvement auquel la Nature, à la faveur d'un assemblage organique de causalités, a porté le monde, après qu'il eut été créé :

Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.

L'ornement du monde, c'est tout ce qui se donne à voir en chacun de ses éléments : ainsi, les étoiles au ciel, les oiseaux dans les airs, les poissons dans l'eau, les hommes sur la terre.

(Guillaume de Conches, *Glosae super Platonem*, éd. Jeauneau, p. 144)

L'*ornatus* en tant qu'ordre, et *collectio creaturarum*. La beauté fait sa première apparition dans le monde à partir du moment où la matière créée se différencie par son poids et par son nombre, se délimite par ses contours, prend forme et couleur ; et voici que, même selon ces conceptions de nature cosmologique, l'*ornatus* s'apprête à devenir cette structure individualisante qui se trouvera par la suite accréditée – et ce sera l'apport du XIII^e siècle – par l'idée que la *forma* est à la base du *pulchrum*. Par ailleurs (mais peut-être davantage à nos yeux qu'aux yeux des gens du Moyen Âge), cette représentation de l'harmonie cosmique donne l'impression d'être une métaphore amplifiée de la perfection organique d'une forme particulière, d'un produit organisé de la nature ou de l'art.

Dans cette conception, on note que déjà la rigidité des déductions mathématiques se trouve tempérée par un sentiment organique de la nature. Ni Guillaume de Conches, ni Thierry de Chartres, ni Bernard Sylvestre ou Alain de Lille ne nous parlent d'un ordre mathématique inerte ; ils nous parlent en revanche d'un processus organique dont nous pouvons toujours réinterpréter la croissance en remontant à l'Auteur : en voyant dans la seconde Personne de la Trinité la cause formelle, le principe organisateur d'une harmonie esthétique dont le Père constitue la cause efficiente et dont l'Esprit

saint est la cause finale, *amor et connexio, anima mundi*. Ce n'est pas le nombre, c'est la Nature qui est régente de ce monde ; la Nature dont Alain de Lille dira poétiquement :

*O Dei proles, genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.*

*Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
ordo, lex, finis, via, dux, origo,
vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi.*

*O géniture de Dieu et génitrice des choses,
lien de l'univers, et ferme enchaînement,
joyau pour les hommes, miroir de la caducité,
flambeau du monde.*

*Paix, amour, vertu, gouvernail et puissance,
ordre, loi, fin, voie, guide, origine,
vie, lumière, splendeur, forme et figure :
Règle du monde.*

(*De planctu naturae*, éd. Häring, p. 831)

Dans le contexte de telles visions, et de bien d'autres, d'une harmonie cosmique, même des questions difficiles imposées par les côtés négatifs de la réalité trouvaient leur solution. Même les choses laides parviennent à trouver leur place sans perturber l'harmonie de l'univers, par le jeu de la proportion et du contraste. La beauté (et ce sera dorénavant une certitude partagée par toute la Scolastique) surgit tout aussi bien par l'effet de ces oppositions ; les monstres eux-mêmes détiennent une raison d'exister et une propriété dans le vaste ensemble de la création ; et à la limite le mal, soumis à l'ordre, devient bel et bon dans la mesure où de lui procède le bien et que, par rapprochement, le bien resplendit avec davantage d'éclat (cf. la *Summa* d'Alexandre de Hales, II, pp. 116 et 175).

4.4 L'« homo quadratus »

En appoint à cette cosmologie naturaliste, le même ^{xiii}e siècle conférait cependant son maximum de développement à un autre aspect dérivé des cosmologies pythagoriciennes, en récupérant et en unifiant les données traditionnelles de la théorie de l'*homo*

quadratus. L'origine s'en trouvait dans les doctrines de Calcidius et de Macrobe, de ce dernier surtout (*In Somnium Scipionis* II, 12) qui rappelait que : *Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*. Le cosmos comme un homme de grande taille, l'homme faisant figure de cosmos en réduction. À partir de là trace sa voie une bonne part de l'allégorisme médiéval, avec sa tentative d'interpréter la relation entre microcosme et macrocosme en se servant d'archétypes mathématiques. Dans la théorie de *l'homo quadratus*, le nombre, fondement de l'univers, en vient à revêtir des significations symboliques fondées sur des séries de correspondances numériques, qui représentent tout aussi bien des correspondances esthétiques.

Ici encore, les premières élaborations de la théorie sont de nature musicale : les tons musicaux sont au nombre de huit – observe un moine chartreux anonyme – du fait que les Anciens en découvrirent quatre, et que les modernes en ajoutèrent quatre (et il se réfère aux quatre modes authentiques et aux quatre modes plagaux) :

Syllogizabant namque hoc modo : sicut est in natura, sic debet esse in arte : sed natura in multis quadripartito modo se dividit... Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant... etc.

[Les Anciens] donc raisonnaient de la manière suivante : il doit en être dans l'art comme il en est dans la nature : mais la nature en bien des cas se divise de façon quadripartite... Quatre sont en effet les régions du monde, quatre les éléments, il existe quatre qualités premières, quatre vents principaux, quatre sortes de complexions, quatre facultés de l'âme, et ainsi de suite. À partir de là, ils concluaient que... etc.

(Chartreux anonyme, *Tractatus de musica plana*, éd. Coussemaker, II, p. 434)

Le nombre quatre devient dès lors, chez d'autres auteurs ou dans la croyance commune, un nombre à valeur axiale et déterminante. On dénombre quatre points cardinaux, quatre vents principaux, quatre phases de la lune, quatre saisons ; le quatre est le nombre constitutif du tétraèdre du feu dont parle le *Timée*, le nom ADAM est formé de quatre lettres. Et le chiffre quatre constituera, comme l'enseignait Vitruve, le nombre de l'homme, étant donné que la largeur du corps humain, bras déployés, correspondra à sa hauteur,

procurant ainsi la base et la hauteur d'un carré idéal. Le quatre sera le chiffre de la perfection morale, de sorte que l'homme doté d'une carrure morale remarquable sera dit *pareil au tétragone*. Toutefois, l'homme tétragonal sera aussi en même temps l'homme pentagonal, parce que le cinq est également un nombre chargé de mystérieuses correspondances, et que la *pentas* est une entité qui symbolise la perfection mystique et la perfection esthétique. Le cinq est le chiffre circulaire qui, multiplié, revient continuellement sur lui-même ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$, etc.). Les qualités essentielles des choses, les zones de la sphère terrestre, les espèces vivantes (oiseaux, poissons, végétaux, animaux, êtres humains) sont au nombre de cinq ; la pentade constitue la matrice disposée à l'organisation divine, et la *pentas* est repérable aussi dans les *Écritures* (le *Pentateuque*, les cinq plaies d'Égypte) ; à plus forte raison, on la pourra redécouvrir dans l'homme, car elle est apte à s'inscrire en une circonférence qui a pour centre l'ombilic, tandis que le périmètre formé par les lignes droites qui unissent les diverses extrémités dessine le tracé d'un pentagone. Qu'il suffise ici d'évoquer, à défaut de l'image due à Villard de Honnecourt, celle, on ne peut plus célèbre, mais qui appartient d'ores et déjà à la Renaissance, fournie par un Léonard de Vinci. La mystique de sainte Hildegarde (avec sa conception de l'*anima symphonizans*) se fonde sur une symbologie des proportions, et sur le mystérieux attrait de la pentade. Pour l'expliquer, on a pu parler de sens symphonique de la nature, et d'une expérience de l'absolu se poursuivant en fonction d'un thème musical. Hugues de Saint-Victor assure que corps et âme réfléchissent la perfection de la beauté divine, le premier prenant appui sur le chiffre pair, imparfait et instable, la seconde se fondant sur le chiffre impair, déterminé et parfait ; et la vie spirituelle se nourrit, à la source, d'une dialectique mathématique cautionnée par la perfection de la décade⁵.

Grâce à cette esthétique du nombre, il est permis à tout le moins de présenter sous le plus juste éclairage un aspect du Moyen Âge qui prête toujours à des malentendus d'interprétation : l'expression « tel un tétragone », employée dans le but de souligner la fermeté morale, doit nous remettre en mémoire le fait que l'harmonie inhérente à l'*honestas* signifie, allégoriquement, harmonie des nombres et, en termes plus critiques, correspondance calculée entre l'action droite et sa visée. Et que, dans ce Moyen Âge auquel on n'a cessé de faire grief de ramener la beauté à des critères d'utilité et de moralité, c'est ni plus ni moins à la perfection éthique que, par le biais des confrontations micro-macrocosmiques, se trouve appliquée une procédure de réduction à l'harmonie de nature esthétique. On serait en droit d'avancer que le Moyen Âge, loin de réduire

l'esthétique à l'éthique, choisit plutôt d'étayer la valeur morale par des supports esthétiques. Mais une telle présentation altérerait une fois de plus les données : vu que le nombre, l'ordre, la proportion représentent des fondements ontologiques, tout autant que des principes éthiques et esthétiques.

4.5 La proportion comme norme artistique

L'esthétique de la proportion, ayant trouvé son point de départ dans les théorisations musicales de l'Antiquité tardive et du début du Moyen Âge, a revêtu par la suite des formes de plus en plus compliquées ; mais, en contrepartie, la théorie a dû peu à peu se soumettre à l'épreuve de la réalité artistique de tous les jours. Tout en demeurant dans le cadre d'une théorie de la musique, la proportion est en passe de devenir graduellement une notion technique, ou à tout le moins un critère formatif. Déjà, nous découvrons chez Scot Erigène un premier témoignage philosophique appliqué au contrepoint (cf. Coussemaker 1864, II, p. 351), mais les innovations techniques de l'histoire de la musique mettent en demeure, toujours davantage, de s'attacher à des proportions *déterminées*, plutôt qu'à la proportion en soi.

Aux alentours de l'an 850, avec l'invention du trope comme procédé de vocalisation de la jubilation des alléluias (avec adaptation de chaque syllabe du texte à chaque mouvement de la mélodie), une considération du processus de composition en termes de proportionnalité s'impose. La découverte, vers le ^xe siècle, du procédé diastématique comme correspondance entre le mouvement des notes écrites et celui ascendant ou descendant des notes émises, conduit à aborder les problèmes d'une *proportio* qui n'est plus métaphysique. Et il en va de même lorsque, au ^{ix}e siècle, les deux parties diaphoniques abandonnent l'unisson, et commencent à suivre, chacune de son côté, une ligne mélodique propre, sans toutefois sacrifier la consonance de l'ensemble. Le problème s'élargit quand on passe de la diaphonie au déchant, et du déchant aux grandes innovations polyphoniques du ^{xii}e siècle. Devant un *organum* de Pérotin, alors que s'élève, sur le fond sonore donné par une seule note dominante, le mouvement complexe d'un contrepoint, d'une hardiesse véritablement gothique, et que trois ou quatre voix se maintiennent, durant soixante mesures, en consonance sur une même note de pédale, dans une variété de montées sonores comparables aux pinacles d'une cathédrale – alors le musicien médiéval qui se prévaut des textes fournis par la

tradition, confère une signification très concrète à des catégories qui, pour Boèce, représentaient autant d'abstractions platoniciennes.

L'harmonie, comme association appropriée de voix différentes, *diversarum vocum apta coadunatio* (Ucbald de Saint-Amand, *Musica Enchiriadis* 9, PL 132), devient une acquisition technique dûment expérimentée et vérifiée. Le principe métaphysique est, dorénavant, principe artistique. Ceux qui prétendent qu'entre la théorie métaphysique du beau et celle de l'art il n'y a pas eu d'échanges énoncent une affirmation vraiment risquée.

La littérature, pour sa part, n'est pas en reste : les normes, concrètes et appliquées, de *proportio*, y abondent. Geoffroy de Vinsauf, dans sa *Poetria nova* (de 1210, environ), rappelle que, pour l'*ornatus*, s'impose un principe de convenance – qui n'est plus désormais de nature étroitement numérique, mais qualitative, fondée sur des concordances psychologiques et phoniques. Ainsi, il conviendra de qualifier l'or de *fulvum*, le lait de *nitidum*, la rose de *prærubicunda*, le miel de *dulcifluum*. Que chaque style soit *approprié* à ce dont on parle, *sic rerum cuique geratur mos suus*. C'est sur la convenance que prennent appui les théories de la *comparatio* et de la *collatio* ; mais, du point de vue de notre enquête, une importance particulière est à attribuer à la recommandation, qui revient souvent, d'observer, en écrivant, soit un *ordo naturalis*, soit les huit formes d'*ordo artificialis* : une prescription qui offre un exemple remarquable de technique d'exposition. À travers ces directives, ce qui, pour la rhétorique romaine, correspondait à l'*ordo tractandi* devient ici un *ordo narrandi* ; et, traitant de ces poétiques que l'on trouve exposées chez différents auteurs⁶, Edmond Faral fait observer qu'« ils savaient, par exemple, quels effets tirer de la symétrie des scènes composant un diptyque ou un triptyque, d'un récit habilement laissé en suspens, de l'entrecroisement de narrations simultanément conduites » (Faral, 1924, p. 60).

Nombre de romans médiévaux confèrent une réalité à ces prescriptions techniques ; le principe esthétique s'affirme d'abord comme méthode de poétique, pour aboutir ensuite à la réalisation technique ; et, dans le même temps, on voit se produire un processus inverse, celui d'un affinement des positions doctrinales à travers la confrontation que l'expérience impose. Le principe littéraire de la *brevitas*, fréquemment rappelé au Moyen Âge, démontrait sans équivoque que, par exemple, le *ne quid nimis* prescrit par Alcuin dans le *De rhetorica* signifiait refuser tout ce que le développement d'un sujet n'impliquait pas de façon indispensable : ainsi que l'avait expliqué Pline le Jeune, quand il avait montré que la description homérique du bouclier d'Achille ne

pouvait être tenue pour trop longue, vu qu'elle se justifiait par le déroulement des événements ultérieurs (Epistola 5 ; cf. Curtius 1948, *excursus* 13).

Si on en vient à présent au domaine des arts plastiques, on s'aperçoit que la notion et la norme de symétrie bénéficient d'une diffusion très ample, en particulier sous l'influence du *De architectura* de Vitruve. À sa suite, Vincent de Beauvais rappelle que l'architecture consiste dans l'ordre, la disposition, l'eurythmie, la symétrie, la beauté (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Mais le dogme de la proportion fait également sa réapparition, dans la pratique architecturale, sous l'aspect d'une manifestation héraldique et symbolique d'une conscience esthétique d'un savoir-faire.

C'est peut-être ainsi qu'il faut interpréter le penchant pour les structures pentagonales repérable dans l'art gothique, en particulier dans le dessin des rosaces d'une cathédrale. En plus de la multitude de significations symboliques que le Moyen Âge lui attribuera, du *Roman de la Rose* aux luttes entre York et Lancaster, la rose à cinq pétales est, aussi bien, une image florale de la pentade. Sans prétendre déceler en chaque apparition de la pentade un indice de religion ésotérique, il ne fait pas de doute que le recours à cette structure équivaut constamment au rappel d'un principe esthétique idéal ; en le plaçant à la base des rapports rituels, les associations de maçons manifestent une fois encore la perception de certaines connexions entre le travail artisanal et la valeur esthétique.

Doit être considérée selon cette optique la possibilité de ramener à un schéma géométrique chaque symbole ou marque d'artisan : les recherches effectuées sur la *Bauhütte* (la fédération à rituel secret de tous les maîtres maçons, tailleurs de pierre et charpentiers du Saint Empire romain) attestent que tous les *signes lapidaires*, c'est-à-dire les marques personnelles que chaque artisan traçait sur les pierres les plus importantes de l'édifice auquel il travaillait, comme les clefs de voûte, constituent des tracés géométriques ayant un codage commun, cautionnés par des diagrammes déterminés, ou par des « grilles » directrices. En redécouvrant un centre de symétrie, c'est la route, la direction, la rationalité qu'on redécouvre. Sur ce terrain, la tradition esthétique et l'institution théologique se prêtaient main-forte. L'esthétique de la *proportio* représentait vraiment pour le Moyen Âge l'esthétique par excellence.

Le principe de symétrie, jusque dans ses expressions le plus rudimentaires, représentait un critère instinctif tellement enraciné dans l'esprit des hommes du Moyen Âge qu'il pouvait déterminer l'évolution même du répertoire iconographique. Un tel répertoire

provenait de la Bible, de la liturgie, des *exempla praedicandi* ; mais, plus d'une fois, des exigences de symétrie conduisaient à apporter des retouches à une scène, que la tradition avait transmise en lui donnant des traits bien définis, voire à faire violence aux habitudes et aux vérités historiques le plus répandues. Ainsi à Soissons, un des trois Rois Mages se trouve sacrifié, parce qu'il ne fait pas *pendant*. Dans la cathédrale de Parme, saint Martin partage son manteau, non pas avec un seul, mais avec deux mendiants. À San Cugat del Vallés, en Catalogne, le Bon Pasteur, au faîte d'un chapiteau, se dédouble. C'est à des motifs identiques que l'on doit les aigles à deux têtes et les sirènes à double queue (Réau 1951). La nécessité de symétrie recrée le répertoire symbolique.

Une autre norme de disposition à laquelle l'art médiéval se soumet abondamment, c'est celle du « tableau » : la figuration doit s'adapter à l'espace délimité par la lunette d'un tympan, par une colonne de portail, par le tronc de cône d'un chapiteau. Quelquefois, du fait des contraintes du cadrage, la figure inscrite acquiert une grâce nouvelle, comme il advient, sur la façade de Saint-Denis, pour la suite de rondes-bosses des mois de l'année, où les paysans donnent l'impression de faucher le blé en exécutant des pas de danse, ployés en un mouvement giratoire. D'autres fois, l'adaptation détermine une énergie expressive, et tel est le cas pour les sculptures des arcs concentriques du portail de la basilique Saint-Marc à Venise. Ailleurs, l'encadrement impose des figurations grotesques, vigoureusement ramassées, dotées d'une puissance pleinement caractéristique du style roman : on pensera ici aux figures du candélabre de Saint-Paul-hors-les-murs. Ainsi donc, à l'intérieur d'un circuit, où les déterminations causales deviennent insaisissables, les directives théoriques touchant à la *congregatio* et à la *coaptatio*, à l'assemblage et à l'ajustement, et la pratique artistique, les tendances de la composition à cette époque, se trouvent en situation d'interdépendance. Et il est fort intéressant de noter que tant d'aspects de cet art médiéval, qu'il s'agisse des stylisations héraldiques, ou des distorsions de caractère hallucinatoire, sont inspirés à l'origine par un souci de composition, et non par des critères de vigueur expressive. Que cet objectif ait été, chez les artistes, un facteur prédominant, les théories médiévales sur l'activité artistique sont là pour nous le suggérer : en effet, elles visent constamment à préconiser la composition formelle, plutôt que l'expression de sentiments.

Tous les traités médiévaux sur les arts figuratifs, depuis les traités byzantins des moines du mont Athos jusqu'au *Traité ou Livre de l'art* de Cennini, trahissent la grande ambition des arts plastiques de

s'élever au même niveau mathématique que la musique. Véhiculées par des écrits de ce genre, les conceptions mathématiques se sont traduites dans des normes pratiques. Il s'agit désormais de règles concernant la plastique, isolées de la matrice cosmologique et philosophique, mais tout de même associées par une circulation souterraine de penchants, de prédilections. Et à cet égard, il nous apparaît opportun de considérer un document, à savoir l'*Album ou Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (cf. Hahnloser 1935 ; voir aussi Panofsky 1955, et De Bruyne 1946, III, 8, 3). Ici, chaque figuration se trouve déterminée en fonction de coordonnées géométriques, lesquelles n'ont pas pour résultat une stylisation abstraite, mais s'efforcent bien plutôt de situer la figure dans la dynamique d'un mouvement potentiel. Cela étant, dans ces modèles des conceptions gothiques en matière figurative, réapparaissent les modules proportionnels, avec l'écho des doctrines vitruviennes relatives au corps humain. Et enfin, la schématisation à laquelle Villard plie et ramène les choses représentées – ces schémas qui, en tant que lignes directrices, formulent les normes devant aboutir à une figuration vivante et réaliste – peut bien être le reflet d'une théorie de la beauté comme *proportio* produite et révélée par le moyen de la *resplendentia formae*, cette forme qui est précisément *quidditas*, schéma essentiel de vie.

Lorsque le Moyen Âge aura vraiment achevé d'élaborer sa théorie métaphysique du beau, alors la proportion, considérée comme son attribut, participera de sa transcendantalité. N'étant pas exprimable en une seule et unique formulation, la proportion, de même que l'être, se réalise à des niveaux variés et multiples. *Il existe une infinité de manières d'être ou de faire selon la proportion*. Voilà une façon assez remarquable de dédogmatiser la notion ; pourtant, dans le fond, la culture médiévale avait, depuis déjà pas mal de temps, admis implicitement cet état de choses, en conséquence d'expériences directes. Dans le cas de la théorie musicale, par exemple, on savait que, une fois choisi le mode comme ordre de succession d'éléments divers, il suffisait d'abaisser ou d'élever certaines notes (de les bémoliser et de les diéser) pour obtenir un autre mode. Quant aux intervalles musicaux, au IX^e siècle Ucbald de Saint-Amand considère la quinte comme consonance imparfaite ; au XIII^e siècle, les règles codifiées du déchant la tiennent désormais comme consonance parfaite ; au XIII^e siècle, même la tierce figurera parmi les consonances admises. La proportion apparaissait donc au Moyen Âge comme une conquête progressive d'accords procurant le plaisir, et de types de correspondance très différents les uns des autres. Dans le domaine littéraire, au VIII^e siècle Bède, dans son *De arte metrica*, élabore une distinction entre mètre et rythme, entre

une métrique quantitative et une métrique syllabique, tout en observant que chacun des deux modes poétiques peut posséder un type de proportion qui lui est propre (cf. Saintsbury 1902, I, p. 404). Une constatation que nous rencontrons aussi, au cours des siècles qui suivent, chez divers auteurs, par exemple, au IX^e siècle, chez Aurélien de Réomé et Rémi d'Auxerre (cf. Gerbert 1784, I, pp. 23, 68). Quand on en sera arrivé à l'homologation théologique et métaphysique de ce genre d'expériences, alors la *proportio* sera devenue une catégorie susceptible de déterminations complexes, ainsi que nous le verrons en examinant le contexte de la doctrine thomiste de la forme.

Cependant, l'esthétique de la *proportio* n'en demeurerait pas moins une esthétique quantitative. En cela, elle se montrait incapable de rendre pleinement compte de ce penchant qualitatif pour l'agrément immédiat, que le Moyen Âge manifestait en présence de la couleur et de la lumière.

1. « L'ordre et la proportion sont beaux et utiles » (Aristoxène, Diels, I, 469).

2. Cf. Aristote, *Topique* III, I, 116 f 21 ; *Métaphysique* XII, 3, 1078 a 36, et Platon, *Phylèbe*, 26 a 6.

3. J. Combarieu (*Histoire de la musique*, 6^e éd., Paris, 1938, vol. I, p. 224) prétend que l'influence de Pythagore a eu dans le domaine de la musique un effet aussi paralysant que le fut celle d'Aristote dans le domaine de la philosophie. Cependant on ne saurait nier que c'est à une telle influence que l'on doit le développement d'une notion théorique aussi importante que celle de *proportio*, qu'ensuite la pratique a su rapidement plier à ses exigences particulières.

4. Gregory 1955, p. 214. L'ouvrage dans son ensemble informe admirablement quant à la cosmologie de l'école de Chartres. Pour une présentation et une bibliographie plus actualisées concernant l'école de Chartres cf. Maccagnolo 1980. Sur l'esthétique, voir en particulier Assunto 1961, pp. 139-156.

5. Cf. De Bruyne 1946, II, 7, 5 ; de Lubac 1959-64, II/1, VII, 1, pp. 7-40.

6. Voir par exemple le *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirschau et le *Didascalion* de Hugues de Saint-Victor.

Les esthétiques de la lumière

5.1 Le goût pour la couleur et la lumière

Dans son traité *De quantitate animae*, saint Augustin avait élaboré une théorie rigoureuse du beau conçu comme régularité géométrique. Il y proclamait que le triangle équilatéral est plus beau que le triangle scalène, pour la raison que, dans le premier, on trouve une égalité plus grande ; que le carré, figure où des angles égaux correspondent à des côtés égaux, lui est préférable ; mais que le cercle, dans lequel aucun angle ne vient rompre l'égalité continue de la circonférence, est supérieurement beau. Enfin, excellent sans partage, le point : non divisible, étant à soi-même centre, commencement et terminaison, pivot générateur de la plus belle entre les figures, le cercle (*De quantitate animae*, *Œuvres*, III, 2 ; cf. Svoboda 1927, p. 59). Cette théorie se donnait pour but de ramener le goût pour la proportion à la conscience métaphysique de l'unicité absolue de Dieu (même si, dans le passage évoqué, les exemples géométriques se trouvaient utilisés tout au long d'un exposé portant sur la centralité de l'âme), et, dans cette reconduction de la multiplicité proportionnée à la perfection indivisible de l'Un, se manifeste en puissance une contradiction, que le Moyen Âge trouve sur sa route, et devra résoudre, entre une esthétique de la quantité, et une esthétique de la qualité.

L'aspect le plus immédiatement saisissable de la seconde orientation était représenté par un goût pour la couleur et pour la lumière. Les témoignages que le Moyen Âge met à notre disposition, quant à cette sensibilisation instinctive aux phénomènes chromatiques, sont des plus singuliers, et constituent un apport contradictoire, eu égard à la tradition esthétique précédemment examinée. Nous avons vu, en effet, que toutes les théories du beau

nous entretenaient, de préférence et pour l'essentiel, d'une beauté intelligible, des harmonies mathématiques, même quand leur objet d'étude était l'architecture et le corps humain.

Or, s'agissant de la perception de la couleur (celle des pierres précieuses, des étoffes, des fleurs, d'un éclairage, etc.), le Moyen Âge laisse au contraire paraître une vive prédilection pour les aspects sensibles de la réalité. Le culte des proportions se présente assurément d'abord comme partie intégrante d'une doctrine, et ce n'est que petit à petit qu'il est transposé sur le terrain de l'expérimentation pratique et de la norme productive ; le goût pour la couleur et la lumière, en revanche, est une donnée qui relève d'une capacité de réaction spontanée, spécifiquement médiévale qui plus tard, mais plus tard seulement, se définit comme visée scientifique et trouve son aménagement dans les spéculations métaphysiques (encore que, dès le début, la lumière figure déjà, chez les mystiques et les néoplatoniciens dans leur ensemble, comme métaphore des réalités spirituelles). En outre, et on y a fait allusion précédemment, la beauté de la couleur est uniformément perçue comme une beauté simple, appréhendée de manière directe, d'une qualité indivisible, indépendante d'un rapport ou d'une corrélation, comme c'était le cas pour la beauté inhérente aux proportions.

Immédiateté et simplicité, telles sont donc les caractéristiques du goût chromatique médiéval. À telle enseigne que l'art figuratif de cette époque ignore le colorisme des siècles suivants, et joue sur une gamme élémentaire de couleurs, sur la juxtaposition de teintes éclatantes, sur des espaces chromatiques nettement tracés et excluant la nuance, qui produisent l'effet lumineux grâce à un accord d'ensemble, au lieu qu'il soit provoqué par une lumière qui les envelopperait dans des clairs-obscurs, ou qui ferait déborder la couleur au-delà des limites de la figuration.

Du côté de la poésie, il en va de même : les indications de couleur ne connaissent ni l'ambiguïté ni le flottement – l'herbe est verte, le sang est rouge, blanc le lait. Des superlatifs sont disponibles pour chaque couleur (comme le *praerubicunda* propre à la rose), et une même couleur peut posséder de multiples gradations ; mais aucune couleur ne s'estompe dans des zones d'ombre. La miniature médiévale illustre on ne peut mieux cette allégresse causée par la couleur sans mélange, ce goût joyeux pour le rapprochement de teintes vives. Et ce, pas seulement dans la période la plus avancée de la miniature flamande ou bourguignonne (qu'on songe aux *Très riches heures du duc de Berry*), mais aussi bien dans des ouvrages antérieurs, comme par exemple dans les miniatures de Reichenau

(du ^xie siècle), où, « par une juxtaposition de tons étrangement froids et clairs, comme le lilas, le vert glauque, le jaune sable ou un blanc bleuté, à l'éclat resplendissant de l'or, on obtient des effets de couleur grâce auxquels la lumière semble irradier des choses elles-mêmes » (Nordenfalk, 1957, p. 205).

Et, parmi les attestations littéraires, cette page tirée d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes pourrait suffire à nous faire mesurer l'affinité qui s'instaure entre une imagination, allégrement visualisante, de l'écrivain, et l'imaginaire des peintres :

*Celle qui en a reçu l'ordre
lui apporte le manteau
et le surcot qui était formé
jusqu'aux manches de fine hermine blanche ;
aux poignets et à l'encolure
il y avait, pour ne pas faire de mystère,
plus d'un demi-marc d'or battu
et de pierres précieuses aux propriétés remarquables,
violette et vertes, bleues et bises
et ces pierres étaient enchâssées dans l'or.*

(...)

*Quant à la pourpre, elle était habilement rehaussée
de motifs en croix d'une infinie variété,
violets, vermeils et pers,
blancs, noirs, bleus et jaunes...*

(Ed. critique et traduction Jean-Marie Fritz,
Paris, Livre de Poche, 1992)

Nous tenons là, très précisément, cette *suavitas coloris* dont parlent les textes qu'on a déjà examinés. Et, à vouloir ajouter un exemple à un autre, en explorant la littérature médiévale, en latin ou en langue vulgaire, on donnerait l'impression de moissonner à n'en plus finir. Nous pourrions évoquer la « suave couleur du saphir oriental » de Dante, ou bien le « visage neigeux coloré d'écarlate » de Guido Guinizelli, ainsi que la « clère et blanche » Durandal de la *Chanson de Roland* qui brille et flamboie au soleil qui la frappe ; mais, à vrai dire, les exemples foisonnent (cf. De Bruyne, 1946, III, 1, 2). Par ailleurs c'est au Moyen Âge que revient, sans conteste, la technique figurative consistant à obtenir le résultat maximal de l'association entre la couleur élémentaire, avec sa vivacité, et la vivacité de la lumière qui la traverse et l'inonde : le résultat étant le vitrail de la cathédrale gothique.

Mais un tel engouement pour la couleur se traduit aussi, en dehors du domaine artistique, dans l'existence et dans les usages journaliers, dans l'habillement, dans la décoration, dans l'armement. Huizinga, dans une analyse très séduisante de la sensibilité à la couleur du Moyen Âge déclinant, nous rappelle, et nous fait partager, l'enthousiasme d'un Froissart pour « ces nefes avec leurs bannières et leurs oriflammes claquant au vent, et les blasons multicolores resplendissant sous le soleil. Ou bien les rayons du soleil qui jouent sur les heaumes, sur les armures, sur la pointe des lances, sur les pennons et sur les fanions des chevaliers en marche ». À quoi s'ajouteront les choix chromatiques mentionnés dans le Blason des couleurs, un livre qui recommande les combinaisons de jaune pâle et de bleu ciel, d'orange soutenu et de blanc, d'orangé et de rose, de rose et de blanc, de noir et blanc ; et la représentation détaillée par La Marche dans laquelle on voit une jouvencelle vêtue de soie violette, sur une haquenée couverte d'un caparaçon de soie bleue tirée par trois hommes habillés de soie rouge vermillon avec des chapes en soie verte (cf. Huizinga, 1919, en particulier le chap. XIX : « Le sentiment esthétique »).

De tels renvois à un goût largement répandu sont indispensables à qui désire apprécier dans toute leur portée les références que, de leur côté, les théoriciens font à la couleur en tant que coefficient de beauté. Faute de donner sa juste importance à une inclination tellement enracinée et fondamentale, on pourrait juger superficielles des observations comme celles de saint Thomas d'Aquin (*S. Th.* I, 39, 8), selon qui nous appelons belles les choses qui ont des couleurs franches. Alors qu'il s'agit là, justement, de ces occasions où une façon de sentir commune influence les idées des théoriciens.

C'est ainsi que Hugues de Saint-Victor célèbre la couleur verte comme la plus belle de toutes : n'est-elle pas symbole du printemps, annonce imagée du renouveau de vie (et ici, la référence mystique n'abolit aucunement une complaisance d'ordre sensitif) [*De tribus diebus*] ? La même préférence marquée est exprimée par Guillaume d'Auvergne, qui d'ailleurs la justifie par le biais d'arguments liés à des facteurs psycho-physiologiques : en effet, la couleur verte se situerait à mi-chemin entre le blanc, qui provoque une dilatation de l'œil, et le noir, qui provoque une contraction (cf. De Bruyne 1946, III, p. 86).

Cependant, bien plus que pour une couleur particulière, mystiques et penseurs philosophiques nous semblent s'enthousiasmer pour la luminosité en général, et pour la clarté solaire. Et, ici encore, la production littéraire de l'époque fait

entendre de continuelles exclamations de contentement sitôt que brille l'éclat du jour ou la flamme du feu. Et, au fond, une église gothique est construite en fonction d'une irruption de la lumière qui se déverse à travers les jours ménagés dans les structures de l'édifice ; et c'est cette transparence admirable et ininterrompue qui plonge Suger dans le ravissement lorsqu'il parle de son église, en des *versiculi* restés célèbres :

Aula micat medio clarificata suo.

*Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova, claret opus
nobile.*

*La salle brille de toutes ces clartés projetées en son centre.
Or ce qui éclaire, c'est ce qui s'unit par la clarté aux sources
de lumière,
et ce qu'une clarté nouvelle inonde resplendit
ainsi que le plus noble ouvrage.*

*(De rebus in administratione sua gestis, PL
186, coll. 1229)*

Quant à la poésie, on peut se contenter, si l'on recherche une parfaite traduction du plaisir de la lumière, dû pour une part aux penchants spontanés des hommes du Moyen Âge (accoutumés à se représenter la divinité en termes de clarté, et à faire de la lumière « la base métaphorique primordiale d'une quête de la réalité spirituelle »), et, pour une autre part, à un ensemble de suggestions patristiques et scolastiques (cf. Giovanni Getto 1947), de rappeler le *Paradis* de Dante. La prose des mystiques emprunte des voies identiques, au point que tels vers de Dante : « chaque étincelle filait avec son incendie », ou bien : « Et voici tout autour, de splendeur unie, / naître en plus des autres une lumière, / à guise d'horizon qui s'éclaire¹ » trouvent leur équivalence en ces visions de flamme rutilante qu'offre la mystique de sainte Hildegarde. Dans la description qu'elle donne de la beauté du premier entre les anges, Hildegarde parle d'un Lucifer (avant la chute) paré de pierres précieuses éblouissantes à l'égal du ciel étoilé, en sorte que l'innombrable tourbillonnement des étincelles illumine, avec l'éclat aveuglant de toute sa parure, l'univers entier (*Liber divinorum operum*, PL, 197, I, 4, 12-13, coll. 812-813).

L'idée de Dieu comme source de lumière procédait de traditions fort anciennes. À commencer par le Beau sémitique, le Rê des Égyptiens, Ahura Mazda chez les Iraniens, pour en arriver, bien entendu, au Bien platonicien, au soleil générateur des Idées.

Cheminant selon la filière néoplatonicienne (grâce à Proclus, en particulier), une telle image s'introduisait dans la tradition chrétienne, d'abord grâce aux écrits d'Augustin, puis par l'entremise du Pseudo-Denys l'Aréopagite, qui à plusieurs reprises avait célébré Dieu comme *Lumen*, lumineuse, feu, fontaine de clarté (voir, par ex. le *De coelesti hierarchia* XV, 2 ; le *De divinis nominibus*, IV). Et toute la Scolastique postérieure devait en outre se trouver infléchie par le panthéisme émanant de la pensée arabe, qui avait véhiculé tant de visions de matières rutilantes de lumière, d'extases traversées de beautés fulgurantes, depuis Ibn Bâjdja – plus connu au Moyen Âge sous le nom d'Avempace –, jusqu'à Hay ben Jodkam et Ibn Tufayl (cf. Menendez y Pelayo 1883, I, 3).

5.2 Optique et perspective

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agît de métaphores à portée métaphysique ou bien de manifestations empiriques d'un goût pour la couleur, le Moyen Âge était conduit à mesurer combien la conception qualitative de la beauté se conciliait mal avec sa définition en termes de proportion. La divergence existait déjà, on l'a vu, chez saint Augustin, dans les écrits de Plotin lui-même, qui témoignaient d'une propension pour une esthétique de la couleur et de la qualité (*Ennéades* I, 6, 1). Tant que l'on en restait à apprécier les couleurs agréables sans préoccupations critiques, et tant que l'on recourait à des métaphores, dans le cadre d'un discours mystique ou de cosmologies imprécises, de tels contrastes pouvaient même, au fond, passer inaperçus.

Mais la Scolastique du XIII^e siècle voudra affronter également ce problème : elle recueillera à partir des différentes sources la doctrine de la lumière, fortement imprégnée de néoplatonisme, et elle la prolongera suivant deux lignes directrices essentielles : celle d'une cosmologie physico-esthétique, et celle d'une ontologie de la forme. Pour la première voie, on peut penser à Robert Grosseteste et à saint Bonaventure. Pour la seconde, à Albert le Grand et à saint Thomas.

Le développement de ces nouvelles perspectives n'avait rien de fortuit. Les raisons les plus apparentes pouvaient être trouvées dans les exigences de la polémique antimanichéenne ; mais l'outillage théorique qui rendait possibles les discussions était fourni par l'apparition de toute une série de marques d'intérêt et de curiosité à l'égard de l'optique et de la physique de la lumière. Nous sommes désormais en un siècle où Roger Bacon va célébrer l'optique comme

la science nouvelle destinée à résoudre tous les problèmes. Dans le *Roman de la Rose*, une œuvre qui représente la somme allégorique de la Scolastique la plus avancée, Jean de Meung disserte longuement, par la bouche de Nature, au sujet des merveilles de l'arc-en-ciel et des prodiges des miroirs bombés dans lesquels nains et géants voient leurs dimensions respectives inversées, et leurs silhouettes déformées ou sens dessus dessous. C'est précisément dans ces pages que se trouve cité l'Arabe Alhazen comme l'auteur le plus compétent en la matière : et c'est un fait que la spéculation scientifique sur la lumière parvient justement au Moyen Âge à travers ce *De aspectibus* ou *Perspectiva*, ce *Traité des regards* rédigé par Ibn al-Haytham entre le ^xe et le ^x^e siècle, repris au ^{xiii}e siècle par Witelo (ou Vitellion) dans son *De perspectiva*, et aussi dans ce *Liber de intelligentiis* pendant longtemps attribué à Witelo, et aujourd'hui porté plutôt au crédit d'un certain Adam Pulchrae Mulieris (ou de Belledonne). Ces textes nous apparaîtront dans toute leur importance, lorsque nous parlerons d'une psychologie de la vision esthétique ; en revanche, celui qui fera passer la théorie de la lumière sur le terrain esthético-métaphysique, ce sera Robert Grosseteste.

5.3 La métaphysique de la lumière : Grosseteste

Dans ses premiers ouvrages, l'évêque de Lincoln avait exposé une esthétique des proportions ; et c'est même à lui que nous sommes redevables d'une des définitions les plus efficaces de la perfection organique de l'objet beau :

Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.

Or la beauté consiste dans l'accord et la convenance d'un objet à lui-même, et dans l'harmonie de toutes ses parties considérées en elles-mêmes, et de chacune par rapport aux autres et par rapport au tout, ainsi que de ce dernier par rapport à elles.

(*De divinis nominibus*, in Pouillon 1946,
p. 320²)

Mais dans les ouvrages qui suivirent, il fait sienne sans réserve la thématique de la lumière, et dans son commentaire de l'*Hexaëmeron* il essaie de donner une solution au conflit entre le principe qualitatif

et le principe quantitatif. Dans ce texte, il penche pour une définition de la lumière comme la proportion principale, la *convenance à soi-même* :

Haec [lux] per se pulchra est « quia ejus natura simplex est, sibi que omnia simul ». Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.

Cette [lumière] est belle par elle-même « par la raison que sa nature est simple, et assemble en elle toutes les choses ». C'est pourquoi elle est au plus haut degré unie et proportionnée à soi-même de la façon la mieux accordée grâce à l'égalité : or la beauté, c'est bien l'harmonie des proportions.

(In *Hexaëmeron*, in Pouillon 1946, p. 322)

En ce sens, l'identité s'affirme comme la proportion par excellence, et justifie la beauté indivisible du Créateur comme source de lumière, puisque Dieu, lequel est suprêmement simple, représente le degré extrême de l'harmonie et de la convenance de soi à soi-même.

Muni d'un pareil argument, Grosseteste s'engage sur une voie où le rejoignent à leur tour, avec quelques nuances de pensée, les scolastiques de son époque, de saint Bonaventure à saint Thomas d'Aquin. Mais la synthèse élaborée par l'auteur anglais est encore plus complexe et personnelle. L'orientation néoplatonicienne de sa réflexion l'amène à insister très fort sur la question de la lumière : ainsi nous donne-t-il de l'univers une image où il apparaît formé d'un unique flux d'énergie lumineuse qui est source, à la fois, de beauté et d'être. Une telle perspective est pratiquement de type émanatiste : de la clarté unique dérivent, par l'effet de raréfactions et de condensations progressives, les sphères astrales et les zones naturelles des éléments, et, par voie de conséquence, les degrés infinis de la couleur, et les volumes mécanico-géométriques des objets. La mesure proportionnée de l'univers n'est donc rien d'autre que l'ordre mathématique au sein duquel la lumière, par sa propagation génératrice, se matérialise suivant les diversifications que lui imposent les mouvements de résistance de la matière :

Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.

Ainsi donc, ou bien la corporéité est la lumière elle-même, ou bien c'est une force qui agit de la manière qu'on a dite, et qui introduit dans la matière des dimensions, par le fait qu'elle participe de la nature de la lumière et opère grâce à la vertu de ladite lumière.

(De luce, éd. Baur, p. 51)

À l'origine, donc, d'un ordre « timéique » quant à son fondement, il y aurait en somme ce flux d'énergie créatrice, de marque – *mutatis mutandis* – bergsonienne :

Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphaera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum...

La lumière, de par sa nature, se propage en toutes directions, de telle sorte qu'à partir d'un seul point lumineux se constitue une sphère de lumière aussi vaste qu'on voudra, à moins qu'un corps opaque ne vienne faire obstacle...

(*Ibidem*)

Prise dans son ensemble, cette vision de la création se résume en une vision de beauté, tant à cause des proportions que l'analyse fait discerner au sein de l'univers, que par l'effet immédiat produit par la lumière, si agréable à regarder, *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*, capable au plus haut point d'engendrer et de manifester la beauté.

5.4 Saint Bonaventure

Saint Bonaventure entreprend à son tour, sur des bases pratiquement analogues, l'élaboration d'une métaphysique de la lumière, avec cette différence qu'il veut en expliquer la nature, et indiquer le processus créatif qui est à son origine, en des termes plus proches de l'hylémorphisme aristotélicien. La lumière est en effet tenue par lui pour une forme substantielle des objets en tant que tels : c'est la première détermination qui s'impose à la matière quand elle accède à l'existence :

Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corporum secundum cujus maiorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.

La lumière est l'élément naturel commun qu'on trouve en chaque corps, corps céleste ou corps terrestre... La lumière est la forme substantielle des corps, en vertu de laquelle les corps possèdent l'être d'autant plus véritablement et dignement qu'ils participent d'elle à un plus haut degré.

*(Commentarius in II Librum Sententiarum, 12,
2, 1, 4 ; 13, 2, 2)*

En ce sens, la lumière devient source de toute beauté, non seulement parce qu'elle est infiniment plaisante, *maxime delectabilis*, entre tous les types de réalité qu'il est donné d'appréhender, mais aussi parce qu'elle est le moyen qui détermine la diversification des couleurs et des degrés de luminosité, sur la terre et dans le ciel. La lumière, en effet, peut être considérée de trois points de vue. En tant que *lux*, elle est appréciée en elle-même, comme libre capacité propagatrice et origine de tout mouvement ; sous cet aspect, elle pénètre jusqu'aux entrailles de la terre, pour y former les substances minérales et les germes de vie, procurant aux pierres et aux minéraux cette *virtus stellarum* qui est justement le produit de son influence occulte. En tant que *lumen*, elle possède l'esse *luminosum*, et elle est transportée par les corpuscules transparents à travers les espaces. En tant que *color* ou *splendor*, elle apparaît réfléchie par le corps opaque auquel elle s'est heurtée ; dans une acception stricte des termes, on parlera de *splendeur* à propos des corps lumineux qu'elle rend visibles, et de *couleur* à propos des objets terrestres.

La couleur visible naît, somme toute, du croisement de deux clartés : celle qui se trouve incorporée à l'objet opaque, et l'autre, qui est propagée à travers l'espace diaphane, la seconde opérant l'actualisation de la première. La lumière à l'état pur est forme substantielle (et, donc, une énergie créative de type néoplatonicien) ; la lumière, en tant que couleur ou splendeur du corps opaque, est forme accidentelle (ainsi que l'aristotélisme inclinait à penser).

C'était là le degré maximum de précision en direction hylémorphique auquel pût parvenir le philosophe franciscain, dans le contexte de sa réflexion ; pour saint Thomas, la lumière se ramènera à une propriété agissante qui résulte de la forme substantielle du soleil, et qui rencontre dans le corps diaphane une

aptitude à la recevoir et à la diffuser, cependant que le corps en question acquiert par là un « état », ou une « disposition » nouvelle qui est finalement la condition lumineuse. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen* : la communication même de la lumière ou sa production dans l'élément diaphane est appelée *lumen*³. Alors que pour saint Bonaventure, au contraire, la lumière représente, sans conteste et fondamentalement, une réalité métaphysique, avant d'être une réalité physique.

Et, en vertu justement de toutes les implications mystiques et néoplatoniciennes de sa philosophie, il est conduit à mettre en avant les aspects cosmiques et extatiques liés à une esthétique de la lumière. Et les pages les plus admirables qu'il ait pu écrire au sujet de la beauté, ce sont celles que lui dicte, justement, la description de la vision béatifique et de la gloire céleste :

O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilum et canticum quibus erit in regnum coelorum.

Oh ! quelle splendeur régnera, à l'heure où la lumière du soleil éternel viendra éclairer les âmes glorifiées !... L'extraordinaire allégresse, comment pourra-t-elle être tenue cachée et ne pas exulter dans la joie et la jubilation et le cantique de ceux à qui appartiendra le royaume des cieux ?

(*Sermones VI*)

Dans le corps de la créature individuelle rendue à la vie par la résurrection de la chair, la lumière resplendira par l'effet de ses quatre propriétés fondamentales : la *claritas* d'où émane la clarté, l'*intégrité* qui fait que rien ne saurait l'altérer ; l'*agilité*, et la *pénétration* grâce à laquelle elle passe à travers les corps diaphanes sans les corrompre. Ainsi transfiguré, transporté dans l'éclat de la gloire céleste, l'idéal de l'*homo quadratus*, une fois ramenées à des purs éclats, à des réfulgences, les proportions qui étaient à son origine, fait sa réapparition en tant qu'idéal esthétique, jusque dans une mystique de la lumière. (Sur saint Bonaventure, cf. Gilson 1943 b ; Bettoni 1973 ; Corvino 1980.)

1. Dante, *Divine Comédie*, *Paradis*, cht XXVIII, vers 91 ; *Paradis*, cht XIV, vers 67-69 (trad. de L. Portier, Paris, Ed. du Cerf, 1987).

2. La présentation la plus approfondie et la plus éclairante de l'esthétique de R. Grosseteste demeure toujours celle de De Bruyne 1946, vol. III, chap. 4, sur laquelle est intervenu plus récemment Assunto 1961, pp. 169-171. Pour une étude qui introduise à la pensée de Grosseteste, on lira l'ouvrage de Rossi 1986, qui inclut une bibliographie très à jour sur la métaphysique de la lumière au Moyen Âge. On signale particulièrement Federici Vescovini 1965 (à propos des théories de la *perspectiva*) et Alessio 1961 (sur l'optique au XIVe siècle).

3. *Sententia libri de anima* II, 14, 421 ; cf. de Tonquédec 1950. Dans la période tardive de la Scolastique, la lumière retombera dans l'imprécision de la métaphore sans s'appuyer désormais sur un appareil métaphysique consistant : voir par exemple Denis le Chartreux, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, t.34).

Symbole et allégorie

6.1 L'univers symbolique

Le XIII^e siècle en arrive à fonder une conception du beau sur des données hylémorphiques, et afin d'assurer cette manière de voir, il aménage une convergence des théories de la beauté physique et métaphysique élaborées par les esthétiques de la proportion et de la lumière. Pourtant, pour qui cherche à apprécier le point évolutif représenté par ce genre d'aboutissement, il importe de garder présent à l'esprit un autre aspect de la sensibilité esthétique médiévale – le plus typique, probablement, et celui qui, mieux que tout autre, sert à caractériser cette époque, car il nous fournit l'image de tous ces processus intellectuels que nous tenons pour « médiévaux » par antonomase, ou par excellence : il s'agit de la façon symbolico-allégorique de considérer l'univers.

À propos du symbolisme médiéval, Huizinga¹ nous a offert une analyse magistrale, nous donnant à comprendre que la prédisposition à une vision symbolisante de l'univers peut se manifester tout aussi bien chez un homme de notre temps :

Nulle vérité n'était plus présente à l'esprit médiéval que la parole de saint Paul aux Corinthiens : *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [Nous ne voyons présentement que dans un miroir obscurci et par énigme, mais alors nous verrons d'un regard direct]. Le Moyen Âge n'a jamais oublié que toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, et qu'au contraire par son essence, toute chose tendait vers l'au-delà. Cette idée nous est familière, en dehors

même de toute pensée expressément religieuse. Qui ne connaît des moments où les choses ordinaires semblent avoir une signification autre et plus profonde que la signification commune ? Cette sensation tantôt prend la forme d'une appréhension morbide qui fait paraître toute chose pleine de menaces ou d'énigmes qu'il faut à tout prix résoudre. Tantôt, et plus souvent, elle nous remplit de tranquillité et d'assurance en nous convainquant que nous avons part à ce sens secret du monde.

(Huizinga 1919, trad. de J. Bastin, éd. Payot 1958)

L'homme du Moyen Âge vivait effectivement dans un univers peuplé, surchargé de significations, de rappels, de références, de sens surajoutés, de manifestations de la Divinité au sein des choses, dans une nature qui s'exprimait sans cesse au moyen d'un langage héraldique, dans lequel un lion n'était pas simplement un lion, une noix n'était pas rien d'autre qu'une noix, où un hippogriffe possédait autant de réalité qu'un lion puisque, autant que celui-ci, il était le signe, existentiellement négligeable, d'une vérité supérieure.

Mumford (1944, 3 et 4) a avancé la formule de situation névrotique comme condition caractérisante de toute une période : et au fond cette expression est recevable à titre métaphorique, pour désigner une vision déformée et égarée de la réalité. Mais on pourra parler sans doute plus sûrement de mentalité primitive : une défaillance dans la perception d'une ligne de démarcation entre les objets, une façon d'agglomérer dans la notion d'une chose déterminée tout ce qui peut entretenir avec elle un quelconque rapport de similitude ou d'appartenance. Néanmoins, plutôt que d'un primitivisme au sens étroit du mot, il s'agira d'une aptitude à prolonger l'activité mythico-poétique de l'homme de l'époque classique, en produisant de nouvelles représentations et des rapprochements inédits, en accord avec l'*ethos* chrétien ; d'une façon de redonner vie, à travers une sensibilité renouée, au surnaturel, à cette approche du merveilleux à laquelle la culture classique tardive avait depuis longtemps renoncé, en substituant aux divinités d'Homère les dieux de Lucien.

Pour faire mieux comprendre cette orientation mythique, peut-être pouvons-nous penser au symbolisme médiéval comme à une opération parallèle, à un niveau populaire et féerique, à cette fuite du réel dont Boèce, avec son théoricisme exacerbé, nous procure une illustration. Les années du haut Moyen Âge, sont les années de

décadence pour l'organisation citadine et de dépérissement des campagnes, des pénuries, des invasions, des épidémies de peste, de la mortalité précoce. Des phénomènes de caractère névrotique tels que les frayeurs de l'An mille ne se sont pas manifestés dans les conditions dramatiques et affolantes que la légende nous a rapportées (cf. Focillon 1952 ; Duby 1967 ; Le Goff, 1964). Pourtant, si la légende a pu prendre forme, c'est qu'elle trouvait aliment dans une situation d'angoisse endémique et dans un état d'insécurité radicale. L'institution monastique a constitué un type de solution sociale qui procurait les garanties de la compacité communautaire, d'un ordre et d'une tranquillité : mais l'élaboration d'un répertoire symbolique peut aussi bien avoir représenté une réaction de l'imagination à la prise de conscience de la crise. À la faveur de la vision symbolique, la nature, jusque dans ses aspects le plus effrayants, devient l'abécédaire par lequel le Créateur nous explique l'ordre du monde, nous parle des biens surnaturels, de la marche à suivre pour nous diriger en ce monde de manière judicieuse en vue d'obtenir les récompenses célestes. Oui, les choses peuvent nous pousser au découragement à cause de leur désordre, de leur précarité, et de cette façon qu'elles ont de nous manifester une hostilité foncière : mais voilà, la chose n'est pas ce qu'elle paraît être, elle est le signe de quelque chose d'autre. L'espérance peut donc renaître dans le monde terrestre, parce que ce monde traduit le discours que Dieu adresse à l'homme.

Il est vrai que, parallèlement, se constituait peu à peu un mode de pensée chrétienne qui cherchait à rendre compte de la positivité du cycle terrestre, à tout le moins comme itinéraire menant au Ciel. Mais, d'une part, la fabulation symbolisante servait justement à récupérer cette réalité que la doctrine ne parvenait pas toujours à admettre ; et d'autre part, elle fixait à travers un jeu de signes compréhensibles ces vérités doctrinales qui, dans leur élaboration savante, risquaient fort de paraître rebutantes.

Le christianisme primitif avait assuré une préparation à la traduction en symboles des principes de la foi ; il l'avait fait dans un souci de protection, dissimulant par exemple l'image du Sauveur sous l'apparence du poisson, afin d'échapper à la persécution éventuelle grâce au camouflage cryptographique : mais ce faisant, il n'en avait pas moins ouvert la perspective d'une possibilité imaginative et didactique qui devait ensuite se révéler fort appropriée à la mentalité de l'homme du Moyen Âge. Et si, pour une part, les gens simples n'éprouvaient pas de difficulté à convertir en images les vérités qu'il leur arrivait de saisir, quant au reste, ce seront peu à peu les responsables eux-mêmes de la mise au point

doctrinale, les théologiens, les maîtres, qui s'appliqueront à traduire par des images les notions que l'homme ordinaire n'aurait pas été capable d'assimiler s'il avait dû les aborder dans toute la rigueur d'une formulation théologique. D'où le lancement d'une vaste campagne (qui comptera Suger au nombre de ses plus ardents promoteurs) visant à l'éducation des personnes sans instruction, par le biais de la figuration et de l'allégorie, par le biais de la peinture *quae est laicorum litteratura*, comme dira Honorius d'Autun, conformément aux dispositions arrêtées dès 1025 par le synode d'Arras. Ainsi la théorie didactique vient se greffer sur le tronc de la sensibilité symbolique, en tant que traduction d'un système pédagogique et d'une politique culturelle qui mettent à profit les processus mentaux caractéristiques de l'époque.

La mentalité symbolisante s'insérait avec quelque étrangeté dans les modes de pensée de l'homme du Moyen Âge, accoutumé à faire son chemin en suivant une interprétation génétique des processus réels, selon un enchaînement de causes et d'effets. À ce propos on a pu parler d'une espèce de *court-circuit de la pensée* (cf. Huizinga 1919, chap. XV : « Le déclin du symbolisme »), de l'esprit qui, au lieu de chercher le rapport de deux choses en suivant les détours sinueux de leurs relations causales, le découvre au prix d'un bond soudain, comme une connexion de signification et de finalité. Par l'effet de ce court-circuit, il devient avéré, par exemple, que le blanc, le rouge, le vert sont des couleurs bénéfiques, tandis que le jaune et le noir signifient douleur et pénitence ; ou alors le blanc est indiqué comme symbole de la lumière et de l'éternité, de la pureté et de la virginité. L'autruche devient le symbole de la justice parce que ses plumes, d'une régularité parfaite, éveillent l'idée d'unité. Une fois admise l'information traditionnelle qui veut que le pélican nourrisse ses petits en arrachant avec son bec des morceaux de chair de sa poitrine, celui-ci devient le symbole du Christ qui offre son propre sang pour le salut de l'humanité, et sa propre chair comme nourriture eucharistique. La licorne, qui ne se laisse capturer que si elle est attirée par une vierge dans le giron de laquelle elle va appuyer sa tête, devient un symbole doublement christologique : image du Fils *unigenitus* de Dieu, né dans le ventre de Marie ; et, une fois porté au rang du symbole, il acquiert une réalité supérieure à celle de l'autruche et du pélican (cf. Réau 1955, De Champeaux-Sterckx 1972).

Il existe donc, à la base, une certaine concordance, une analogie schématique, un rapport essentiel qui servent de stimulants à l'attribution symbolique.

Huizinga, pour expliquer l'attribution symbolique, fait remarquer

qu'en fait l'opération consiste à abstraire, en deux entités que l'on mettra en opposition, des propriétés communes. Les vierges et les martyrs resplendissent de gloire au milieu de leurs persécuteurs, à la façon dont des roses blanches et des roses rouges resplendissent entre les épines où elles sont épanouies ; et les deux catégories d'entités partagent un attribut commun, la couleur (pétales-sang), et un même rapport à une situation marquée par la dureté. Nous voudrions toutefois noter que, pour pouvoir abstraire deux éléments homologues d'un modèle de ce genre, il faut que le court-circuit ait déjà été provoqué. En tout état de cause, ledit court-circuit, ou l'identification fondée sur une essence commune sont liés à un rapport de convenance (qui deviendra, à un niveau moins métaphysique, le simple rapport d'analogie : la rose est par rapport aux épines comme le martyr vis-à-vis de ses persécuteurs).

Incontestablement, la rose diffère du martyr : néanmoins le plaisir que procure la découverte d'une belle métaphore (or l'allégorie n'est rien d'autre qu'une chaîne de métaphores codifiées et déduites l'une de l'autre) est à attribuer justement à ce que, déjà, le Pseudo-Denys (*De coelesti hierarchia* II) indiquait comme l'incongruité du symbole par rapport à la chose symbolisée.

S'il n'y avait pas incongruité, mais seulement identité, il n'existerait pas de rapport proportionnel (x ne se trouverait pas, par rapport à y, comme y par rapport à z). Et en outre, nous rappelle Denys, n'est-ce pas l'incongruité, en somme, qui suscite l'agrément du travail d'interprétation ? Il est bon que les choses relatives à la divinité soient désignées par le moyen de symboles très inadéquats, du genre : lion, ours, panthère, car c'est précisément l'étrangeté du symbole qui le rend palpable et stimulant pour l'exégète (*De coelesti hierarchia* II).

Et nous voici dès lors ramenés à une autre composante de l'allégorisme généralisé : saisir le sens d'une allégorie, c'est saisir un rapport de convenance et jouir esthétiquement de ce rapport, avec l'appoint de l'effort interprétatif. Et il y a effort d'interprétation, parce que le texte dit toujours quelque chose de différent de ce qu'il a l'air de dire : *Aliud dicitur, aliud demonstratur*.

L'homme du Moyen Âge est fasciné par ce principe. Comme l'explique Bède le Vénérable, les allégories aiguissent l'esprit, ravivent l'expression et rendent le style orné. Nous avons certes le droit de ne plus partager ce goût, pourtant il sera utile de ne jamais perdre de vue que c'est là le goût de l'homme du Moyen Âge, et une des manières fondamentales dont se concrétise son exigence quant au fait esthétique. Et c'est effectivement une exigence inconsciente

de *proportio* qui entraîne à associer des objets naturels à des objets surnaturels, en un jeu de corrélations incessantes. Dans un univers symbolique, chaque chose est à sa juste place parce que tout se correspond, les comptes sont toujours exacts, une relation d'harmonie crée une homogénéité entre le serpent et la vertu de prudence, et la correspondance polyphonique des renvois et des signaux atteint à une complexité telle que le serpent pourra s'imposer, selon un point de vue autre, comme figuration de Satan. Ou alors une même réalité surnaturelle, comme le Christ et sa Divinité, pourra trouver une multiplicité et une multiformité de créatures susceptibles de signifier sa présence dans les lieux les plus divers, dans les cieus, sur les montagnes, dans les champs, dans la forêt, dans la mer : par exemple, l'agneau, la colombe, le paon, le béliet, le griffon, le coq, le lynx, le palmier, la grappe de raisin. Polyphonie de la pensée : comme dira Huizinga, chaque mouvement de la pensée « dans la masse désordonnée de particules s'assemble en une belle figure symétrique, comme un kaléidoscope ».

6.2 *L'indifférenciation entre symbolisme et allégorisme*

On parlait d'interprétation allégorique avant même que ne se constitue la tradition scripturale patristique : les Grecs interrogeaient Homère en termes allégoriques ; c'est dans le contexte stoïcien que se forme une tradition d'allégorisme qui vise à percevoir dans l'épopée classique le travestissement mythique de vérités d'ordre naturel ; il existe une exégèse allégorique de la Torah des Hébreux, et Philon d'Alexandrie au I^{er} siècle de notre ère tente une lecture allégorique de l'Ancien Testament. Autrement dit, le fait qu'un texte poétique ou religieux s'appuie sur le principe en vertu duquel *aliud dicitur, aliud demonstratur* correspond à une idée fort ancienne, et cette idée se trouve communément étiquetée tantôt à la rubrique de l'allégorisme, tantôt à celle du symbolisme.

La tradition occidentale moderne a pris désormais l'habitude de distinguer entre allégorisme et symbolisme, mais cette distinction demeure très tardive : jusqu'au XVIII^e siècle, les deux termes maintiennent largement leur synonymie, comme ç'avait été le cas dans la tradition médiévale. La différenciation commence à s'introduire avec le romantisme, et en tous cas avec les célèbres aphorismes de Goethe (*Maximen und Reflectionen, Werke*, Leipzig, 1926) :

L'allégorie transforme le phénomène en idée générale, et l'idée

générale en une image, mais de telle sorte que l'idée générale à l'intérieur de l'image doive être considérée toujours comme idée inscrite et accomplie au sein de l'image, et doive être proposée, et doive s'exprimer à travers celle-ci. (1.112)

Le symbolisme transforme le phénomène en idée particulière, l'idée particulière en une image, de telle manière que l'idée, au sein de l'image, demeure toujours continuellement agissante, et inaccessible, et que, fût-elle énoncée dans toutes les langues, elle n'en reste pas moins inexprimable. (1.113)

Chercher l'idée particulière avec pour perspective l'idée générale, ou bien voir l'idée générale dans l'idée particulière, sont pour le poète deux choses très dissemblables. La première aboutit à l'allégorie, l'objet particulier n'y représente qu'un emblème, qu'un exemple de l'idée générale. Mais la seconde, à dire vrai, est l'essence de la poésie : elle exprime une idée particulière sans songer à l'idée générale, ou sans y faire aucune allusion ; toutefois, celui qui saisit vivante cette idée particulière accueille en même temps l'idée générale ; il ne le remarque pas ou il ne le remarque qu'avec retard. (279)

Le symbolisme véritable est celui par lequel un aspect particulier représente un aspect plus général, et non point à la façon d'un songe ou bien d'une ombre, mais comme la révélation vivante et instantanée de ce qui est insondable. (314)

On n'a pas grand mal à comprendre qu'après de pareilles affirmations s'impose une tendance à assimiler ce qui est poétique à ce qui est symbolique (donc ouvert, relevant de l'intuition, non traduisible en concepts), et à reléguer l'allégorique au niveau du pur et simple exercice didactique. Parmi les principaux responsables de cette présentation de la notion de symbole comme événement rapide, immédiat, fulgurant, par lequel on capte par intuition la présence du sacré, nous rappellerons Creuzer (1919-1923). Mais si Creuzer prétendait, à tort ou à raison, que cette notion de symbole plongeait ses racines au plus profond du sentiment mythologique des Grecs, alors qu'à nos yeux la distinction entre symbole et allégorie semble patente, elle ne l'était aucunement pour les hommes du Moyen Âge : à telle enseigne qu'ils employaient sans se poser de questions des termes comme symboliser ou allégoriser, les considérant comme synonymes.

Il y a plus : Jean Pépin (1958), ou Erich Auerbach (1944) nous montrent, avec quantité d'exemples à l'appui, que le monde classique interprétait lui aussi symbole et allégorie comme des

termes synonymes, ni plus ni moins que ne le firent la patrologie et les théoriciens du Moyen Âge. La série d'exemples va de Philon d'Alexandrie à des grammairiens tels que Démétrius, de Clément d'Alexandrie à Hyppolite de Rome, de Porphyre au Pseudo-Denys l'Aréopagite, de Plotin à Jamblique, chez qui on trouve une utilisation du mot symbole même dans le cas de ces représentations dictées par des intentions didactiques et par un conceptualisme, qui sont à tel autre endroit appelées des allégories. Et le Moyen Âge se conforme à ce genre d'usage. Il se pourrait tout au plus, suggère Pépin, que l'Antiquité et le Moyen Âge aient eu une perception assez nette, mais restée plus ou moins implicite, de l'écart existant entre une allégorie *productrice* ou poétique, et une allégorie à visée *interprétative* (dont la mise au point pouvait se faire tant à partir des textes profanes que des textes sacrés).

Certains auteurs – c'est le cas pour Auerbach, par exemple – s'appliquent à dégager une opération distincte de la production allégorique, dans telle occasion où le poète (Dante, dans sa *Divine Comédie*), au lieu de se livrer à une allégorisation « à découvert », comme il le fait au commencement du poème ou dans la procession du *Purgatoire*, met en scène des personnages : Béatrice ou bien saint Bernard, qui, sans cesser pour autant de s'imposer comme des représentations vivantes et individualisées (et comme des personnalités historiques réelles), deviennent des « types », des modèles de vérités supérieures, à cause de certaines caractérisations concrètes qui leur sont propres. D'aucuns vont, à partir de tels exemples, jusqu'à parler de symbole. Et pourtant, même dans des cas de ce genre, nous rencontrons la rhétorique, une figure du discours relativement aisée à dé-codifier, et à traduire en concepts, qui est à mi-chemin entre la métonymie et l'antonomase (les personnages incarnent par antonomase certaines de leurs qualités dominantes) ; et tout au plus nous sommes mis en présence de quelque chose qui se rapproche de la notion moderne de personnage « typique ». Mais que trouvons-nous de cette rapidité intuitive, de cette fulguration inexprimable que l'esthétique romantique voudra conférer au symbole ? Rien. Par ailleurs, cette « typologie » se trouvait abondamment proposée par l'exégèse médiévale, quand elle prélevait dans l'Ancien Testament des personnages pour en faire des « emblèmes » de personnages et d'événements du Nouveau Testament. Les hommes du Moyen Âge estimaient cette façon de procéder allégorique. D'autre part, le même Auerbach, qui insiste si fortement sur la distinction entre la manière « figurale » et la manière allégorique, voit dans cette dernière formulation l'allégorisme philonien, dont la séduction se fit même sentir dans un premier temps de la Patristique ; mais il admet explicitement (dans

la note 51 de son essai : *Figure*) que ce qu'il entend, lui, comme procédure figurative était appelé allégorie par les hommes du Moyen Âge et à l'époque de Dante. Ce qu'en revanche il ne faudra pas écarter (nous en reparlerons), c'est la possibilité que Dante étende aux personnages de l'histoire profane une manière de procéder qu'on appliquait aux personnages de l'histoire sainte (voir, à titre d'exemple, la relecture en termes de providentialisme de l'histoire romaine, dans le *Convivio* IV, 5).

6.3 La pansémiosis métaphysique

Ce n'est que dans le climat de la Renaissance, avec la diffusion en Occident des textes hermétiques (auxquels nous ferons allusion au paragraphe 12. 4) que s'imposera une idée du symbole comme apparition ou expression qui nous renvoie à une réalité obscure, inexprimable par le moyen de mots (et moins encore de concepts), intrinsèquement contradictoire, insaisissable, et donc à une sorte de révélation d'une puissance sacrée, à un message jamais épuisé et jamais complètement épuisable.

Cependant, nous rencontrons sans nul doute une première idée de l'Un conçu comme insondable et contradictoire, dans une phase initiale du néoplatonisme chrétien, c'est-à-dire chez Denys l'Aréopagite, où l'on voit que la divinité est désignée comme « brouillard très lumineux du silence qui enseigne secrètement... ténèbre pleine de lumière », qui « n'est ni un corps, ni une figure, ni une forme, qui ne possède ni quantité ni qualité ni poids, qui n'a pas de sensibilité et ne tombe pas sous le sens... qui n'est ni une âme ni une intelligence, qui ne possède ni imagination ni opinion, qui n'est ni nombre ni ordre ni grandeur... ni substance, ni éternité ni temps... qui n'est pas ténèbre et n'est pas lumière, qui n'est pas l'erreur et non plus la vérité », et ainsi de suite pendant des pages et des pages marquées d'une foudroyante aphasie mystique (*Theologie mystique, passim*).

Mais Denys, et davantage encore ses commentateurs orthodoxes (parmi lesquels saint Thomas), auront tendance à traduire l'idée panthéiste d'émanation en celle, non plus panthéiste, de participation, avec des répercussions d'une importance notable sur une méthaphysique du symbolisme et sur une théorie de l'interprétation symbolique, tant des textes comme univers de symboles, que de l'univers entier comme texte symbolique...

En effet, selon la perspective de la participation, l'Un – dans la

mesure où il est absolument transcendant – est vis-à-vis de nous dans un éloignement total (nous sommes faits dans un « matériau » totalement différent du sien, car nous ne sommes pas les déjections de son énergie émanative). L'Un ne sera en aucune façon le lieu d'origine des contradictions qui marquent les discours confus que nous tenons à son propos, car c'est au contraire de l'inadéquation de ce discours même que naissent les contradictions. À l'opposé, dans l'Un les contradictions se résolvent en un *logos* dépourvu d'ambiguïté. Contradictaires seront les façons par lesquelles nous tenterons, par analogie avec les expériences terrestres, de le désigner : nous ne pourrions certes pas nous dérober à l'obligation et au droit de forger des noms divins, mais nous ne le ferons, justement, que d'une manière inadéquate. Et ce, non pour la raison que Dieu ne serait pas conceptualisable, puisqu'on peut parler de Dieu en termes d'Un, de Vrai, de Bien, de Beau, et encore le nommer comme Lumière, Foudre, Jalousie ; mais parce que ces concepts ne seront énoncés à son sujet que de manière *hypersubstantielle* : autrement dit, il sera toutes ces choses, mais dans une mesure illimitée et inconcevablement plus élevée. Bien plus, nous explique Denys (et ceci sera souligné par ses commentateurs), afin qu'il soit bien clair que les noms que nous lui attribuons sont inadéquats, il conviendra de faire en sorte qu'ils soient autant que possible déformants, d'une incroyable incongruité, quasiment provocants par leur caractère offensant, extraordinairement énigmatiques, comme si nous voulions que la propriété commune recherchée, qui associe symbolisation et symbolisé, demeure bien sûr repérable, mais seulement au prix d'inférences acrobatiques, et de proportions des plus disproportionnées. Et, afin que, quand on désigne Dieu comme lumière, les fidèles ne risquent pas de s'imaginer faussement qu'il existe des substances célestes lumineuses et de la nature de l'or, il vaudra beaucoup mieux indiquer Dieu sous les espèces de créatures monstrueuses, d'ours, de panthère, ou alors en usant de dissemblances obscures (*De coelesti hierarchia*, II).

On mesure ainsi comment et pourquoi cette manière de parler, que Denys lui-même qualifie de « symbolique » (*De coelesti hier.*, II et XIV) n'a rien de commun avec cette illumination, cette extase, cette vision rapide et fulgurante que toute théorisation moderne du symbolisme présente comme étant propres au symbole. Le symbole médiéval est une voie d'accès au divin, mais il n'est pas une épiphanie du sacré, et il ne prétend pas nous révéler une vérité qui ne pourrait être exprimée qu'en termes de mythe, et non en termes de discours rationnel. Il est au contraire une propédeutique au discours rationnel, et son objet (du discours symbolique, s'entend)

est justement de rendre manifeste, au moment où il apparaît dans toute son utilité propédeutique et didactique, son inadéquation, et le destin (je dirais presque hégélien) qui veut qu'il soit avéré par un discours rationnel ultérieur. Au point que ce ne sera pas de manière fortuite que, avec la Scolastique portée à son plein développement par Thomas d'Aquin, l'approche symbolique des attributs de la divinité se transformera en raisonnement par analogie : lequel n'a plus rien de symbolique, et procède au contraire selon une sémiosis de retour des effets à leurs causes, en vertu d'un agencement de jugements de proportion et non d'une éclatante similitude morphologique. Ce mécanisme de l'analogie comme procédure de découverte trouvera plus tard une superbe théorisation chez Kant, dans le bref et lumineux chapitre qu'il consacre aux intuitions symboliques, dans sa troisième *Critique*².

Les racines du symbolisme métaphysique sont à rechercher jusque dans l'Antiquité, et les penseurs médiévaux ne perdaient pas de vue les opinions d'un Macrobie qui parlait des choses comme d'autant de miroirs capables de réfléchir, en vertu de leur beauté, le visage unique de la divinité (*In Somnium Scipionis* 1, 14). Une doctrine de ce genre ne pouvait qu'obtenir le meilleur accueil dans le cadre de la pensée néoplatonicienne. Et celui par qui le Moyen Âge se voit proposer le symbolisme métaphysique sous sa forme la plus persuasive, c'est – suivant la ligne du Pseudo-Denys – Jean Scot Erigène (cf. Dal Pra 1941 ; de Bruyne 1946 ; Assunto 1961, pp. 73-82 ; Gregory 1963). Aux yeux de Scot Erigène, l'univers apparaît comme une grandiose manifestation de Dieu à travers les causes premières et éternelles, et de ces causes à travers les beautés sensibles.

Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.

Il ne se rencontre, selon moi, aucune chose visible et corporelle qui ne signifie quelque chose d'incorporel et d'intelligible.

(*De divisione naturae* V, 3, PL 122, coll. 865-866)

Dieu crée, d'une manière admirable et ineffable, en chaque créature, se manifestant ainsi soi-même, et, d'occulte et incompréhensible qu'il est, se rendant visible et susceptible de cognition. Les prototypes éternels, les causes immuables de tout ce qui existe, œuvre du Verbe, animés par le souffle de l'Amour, propagent leur capacité créative dans l'obscurité du chaos originel.

Il n'est besoin, alors, que de diriger le regard vers les beautés visibles de l'univers pour percevoir l'immense concordance, la théophanie qui nous renvoie aux causes premières et aux Personnes divines. Pareille capacité de l'Éternel de se révéler dans les choses nous permettra de conférer à chacune d'entre elles valeur de métaphore, en opérant le passage du symbolisme métaphysique à l'allégorisme cosmique ; et une telle possibilité de franchissement, Scot Erigène l'envisage. Cependant le centre inspirateur de ses vues esthétiques tient dans une aptitude à déchiffrer la nature selon une voie philosophique, et non au gré de l'imagination, sans manquer jamais de considérer, en toute valeur ontologique, la clarté d'une participation divine ; il consiste également, disons-le, dans le fait de déprécier implicitement toute concrétisation de caractère ontologique, pour ne repérer en elle qu'une seule véritable réalité qui est celle de l'idée.

Chez Hugues de Saint-Victor, c'est une autre interprétation du symbolisme métaphysique que nous rencontrons. Pour ce mystique du XII^e siècle, le monde se présente *quasi quidam liber scriptus digito Dei*, un peu comme un livre rédigé par le doigt de Dieu (*De tribus diebus*, PL 176, coll. 814), et la sensibilisation à une beauté propre à la créature humaine est dirigée principalement vers une découverte du beau intelligible. Les impressions joyeuses nées de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du toucher ne nous ouvrent à la beauté de l'univers que pour nous permettre de découvrir en elle le reflet divin. Dans les pages de son commentaire à la Hiérarchie céleste du Pseudo-Denys, Hugues de Saint-Victor ressasse la thématique de Scot Erigène, tout en accentuant néanmoins les implications esthétiques :

Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.

Tous les objets visibles nous sont offerts de façon visible, pour éveiller notre sens symbolique, c'est-à-dire qu'ils nous sont proposés, à travers leur transmission figurée, en vue d'une signification et d'une déclaration des objets invisibles... Dès lors qu'en effet la beauté des objets visibles réside dans leurs aspects formels (...) La beauté perceptible est l'image de la beauté non perceptible.

(*In Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175,

La doctrine de Hugues de Saint-Victor, plus élaborée que celle de Scot Erigène, donne une assise plus critique au principe symbolique grâce à une *collatio* de type esthétique, et va jusqu'à se teinter, ainsi qu'on l'a opportunément relevé, d'un sentiment presque romantique face à l'inadéquation de la beauté terrestre, qui suscite dans l'esprit de celui qui la contemple une impression d'insatisfaction qui est aspiration à l'*Autre* (de Bruyne 1946, II, pp. 215-216). Équivalent suggestif de telle forme moderne de mélancolie devant l'intensité de la beauté. Toutefois la mélancolie chez Hugues de Saint-Victor se rapproche davantage de l'insatisfaction radicale qu'inspire au mystique le contact des choses terrestres.

Sur ce plan, l'esthétique de l'école de Saint-Victor en arrive même à revaloriser symboliquement la laideur (et là aussi on a parlé d'une analogie avec un sens romantique de l'ironie), par le biais d'une conception dynamique de la contemplation : confronté à la laideur, l'esprit mesure son incapacité à trouver le repos dans la vision (et il n'est pas dominé par l'inclination illusoire que pourrait causer en lui la présence de la chose belle) ; dès lors il est naturellement porté à désirer la beauté authentique et immuable (*In Hier. coel.*, coll. 971-978).

6.4 L'allégorisme scriptural

Le passage du symbolisme métaphysique à l'allégorisme universel ne peut être représenté en termes de dérivation logique ou chronologique. Le durcissement du symbole en allégorie correspond à un processus qui se manifeste indéniablement à l'intérieur de certaines traditions littéraires, mais pour ce qui est du Moyen Âge – comme on l'a dit – les deux types de vision demeurent contemporains.

Le problème est plutôt à présent d'établir pour quelles raisons le Moyen Âge en arrive à théoriser de façon aussi poussée un mode expressif et cognitif que, dorénavant, afin d'atténuer l'opposition, nous qualifierons non plus de symbolique ou d'allégorique, mais plus simplement de « figuratif ».

Le déroulement de l'opération est complexe, et on ne le résumera ici que dans ses très grandes lignes (à consulter : de Lubac 1959-1964 et Compagnon 1979). Dans sa tentative de contrecarrer la surévaluation gnostique du Nouveau Testament au détriment de

l'Ancien, Clément d'Alexandrie établit une distinction et une complémentarité des deux Testaments, une démarche qu'Origène perfectionnera en proclamant la nécessité d'une lecture en parallèle des deux Écritures. L'Ancien Testament est la figure du Nouveau, en lui se trouve la lettre dont l'autre renferme l'esprit ; ou, pour parler en termes de sémiotique, il est l'expression rhétorique de ce qui, dans le Nouveau, est le contenu. À son tour et pour sa part, le Nouveau Testament contient une signification figurative, du fait qu'il est la promesse d'événements à venir. C'est avec Origène que naît le « discours théologal », un discours qui n'est plus – ou n'est plus seulement – un discours sur Dieu, mais sur son Écriture.

Et déjà, avec Origène, on commence à entendre parler de sens littéral, de sens moral (psychique), et de sens mystique (pneumatique). À partir de là, la triade se constitue, qui associe le littéral, le tropologique et l'allégorique, et qui très progressivement aboutira à la théorie des quatre niveaux de signification de l'écriture : le littéral, l'allégorique, le moral et l'anagogique (un point sur lequel nous serons amené à revenir).

Il serait tout à fait passionnant – mais ce ne peut être ici notre propos – de suivre cette interprétation dans sa progression dialectique, et dans le lent et long travail de légitimation qu'elle nécessite : d'une part, en effet, c'est la « juste » lecture des deux Testaments qui confère à l'Église sa légitimité en tant que gardienne de la tradition interprétative, mais, d'autre part, c'est la tradition interprétative qui légitime la lecture « juste » : voilà un cercle herméneutique au plus haut point, herméneutique dès le début, mais un cercle qui se referme de manière à tenir à l'écart toutes les lectures, fussent-elles seulement potentielles, qui, en privant l'Église de sa légitimité, ne la légitimeraient pas en tant qu'autorité capable de légitimer les lectures.

Dès le début, une herméneutique comme celle d'Origène, et celle des Pères de l'Église en général, a tendance à privilégier, tout en recourant à des noms différents, un mode de lecture qui, dans un autre contexte, a été qualifié de *typologique* : les personnages et les événements de l'Ancien Testament sont vus, à cause des actions des uns et des caractéristiques des autres, comme des signes iconiques, des anticipations, des préfigurations des personnages du Nouveau Testament. De quelque manière que soit formée cette typologie, elle énonce au départ que ce qui est figuré (type, ou symbole, ou allégorie), sera une allégorie qui ne se rapporte pas à la façon dont le langage représente les faits, mais est relative aux faits eux-mêmes. Et ici on rencontre la distinction entre *allegoria in verbis* et *allegoria in factis*. Ce n'est pas la parole de Moïse ou celle du Psalmiste, en

tant que parole, qui doit être lue comme parole possédant un sens supérieur, même si c'est ainsi qu'on devra procéder si l'on a reconnu en elle une parole métaphorique : ce sont les événements mêmes contenus dans l'Ancien Testament qui ont été prédisposés par Dieu, comme si l'histoire constituait un livre écrit de sa main, en vue d'agir comme des figures de la nouvelle loi³.

C'est par saint Augustin que ce problème se trouve résolument abordé ; et s'il lui est donné de le faire, c'est parce qu'il apparaît (et ceci a été illustré par d'autres recherches : cf. Todorov 1977, 1978 ; Eco 1984, 1) comme le premier auteur qui, sur la base d'une culture stoïcienne bien assimilée, bâtit une théorie du signe (très voisine, à plus d'un égard, de celle d'un de Saussure, fût-ce avec une très notable avance). En d'autres termes, saint Augustin est le premier qui puisse se mouvoir avec beaucoup d'aisance dans un monde de signes qui sont des mots, et de choses qui sont susceptibles d'agir en fonction de signes, parce qu'il sait et affirme avec énergie que *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*, le signe, c'est toute chose capable de nous faire venir à l'esprit quelque chose d'autre, au-delà de l'impression que la chose par elle-même produit sur nos sens (*De doctrina christiana* II, 1, 1). Toutes les choses ne sont pas des signes, mais assurément tous les signes sont des choses, et, à côté des signes produits par l'homme en vue d'une signification intentionnelle, existent aussi des choses et des événements (et pourquoi pas des actions et des personnages ?) qui peuvent être mis au rang de signes, ou bien (et c'est le cas pour l'histoire sainte) qui peuvent avoir été rendus signes par disposition surnaturelle, afin qu'ils soient lus comme des signes.

Saint Augustin affronte la lecture du texte biblique, équipé de tout le bagage linguistique et rhétorique que la culture d'une latinité tardive point encore ruinée pouvait lui léguer (cf. H. I. Marrou 1958). Et il appliquera à sa lecture les impératifs de la *lectio* afin de bien dégager, par le moyen de conjectures quant à l'exacte ponctuation, la signification originaires du texte, ceux de la *recitatio*, du *judicium*, mais plus encore de *l'enarratio* (commentaire et analyse), et de *l'emendatio* (que nous pourrions aujourd'hui appeler établissement du texte ou philologie). Il nous enseignera de la sorte à distinguer les signes obscurs ou ambigus des signes éclairants, et à couper court au débat visant à établir si un signe doit être entendu au sens propre ou au sens figuré. Demeurera posée la difficulté de traduction, car il sait parfaitement que l'Ancien Testament n'a pas été rédigé dans cette langue latine dans laquelle il en peut prendre connaissance, mais il ignore la langue hébraïque – et en

conséquence il proposera comme solution meilleure, comme *ultima ratio*, de collationner les diverses traductions, ou alors de fixer le rapport appréciable entre le sens conjectural et un contexte antécédent ou postérieur (et enfin, pour ce qui concerne sa carence linguistique, il marque sa méfiance à l'égard des Hébreux qui auraient fort bien pu corrompre le texte original, par haine des vérités que ce texte révélait si clairement...).

Procédant ainsi, il élabore une norme tendant à la reconnaissance de l'expression figurée qui maintient encore aujourd'hui sa validité, non pas tant afin d'identifier les tropes et les diverses figures du discours rhétorique, mais pour définir ces modes d'une stratégie textuelle à laquelle de nos jours nous assignerions (selon une acception moderne), une *valence* symbolique. L'auteur sait parfaitement que métaphore et métonymie sont clairement identifiables, au point que, si on les prenait à la lettre, la chose écrite apparaîtrait ou dépourvue de sens, ou puérilement mensongère. Mais que faire quand il s'agit d'énoncés (qui d'ordinaire prennent les dimensions d'une phrase, d'une narration, et non pas d'une simple image), auxquels on pourrait attribuer un sens simplement littéral, et auxquels l'interprète se trouve au contraire incité à procurer un sens figuré (comme cela se produit pour les allégories) ?

Saint Augustin nous apprend qu'il nous incombe de subodorer le sens figuré chaque fois que l'Écriture, alors même qu'elle énonce des choses qui littéralement dictent un sens, donne l'impression d'aller contre une vérité de la foi, ou contre les bonnes mœurs. Voilà que Madeleine lave les pieds du Christ avec des essences parfumées, et les essuie avec sa propre chevelure. Est-il acceptable par la pensée que le Rédempteur se soumette à un rituel à ce point païen et lascif ? Certes pas. En conséquence le récit de cette scène est refiguration d'autre chose.

Mais nous devons subodorer le second sens, quand bien même l'Écriture irait se perdre dans le superfétatoire, ou n'aurait recours qu'à des expressions indigentes du point de vue littéral. Ces deux conditions nous semblent admirables par leur finesse et, j'insiste ici, par leur modernité, même si saint Augustin les trouve déjà suggérées chez d'autres auteurs⁴. Il y a superfétation quand le texte s'attarde trop à décrire quelque chose qui, littéralement, produit un sens, sans que soient perceptibles les motifs d'une telle insistance descriptive. Et pourquoi donc, nous demanderons-nous aussi bien à propos d'un exemple moderne, Montale consacre-t-il tant de ses « vers anciens » à nous décrire une phalène qui, par une nuit d'orage, s'introduit dans la maison et se cogne à la table « tournant

folle parmi les feuilllets » ? C'est parce qu'elle est là en remplacement d'autre chose (et le poète à la fin le confirme). On procède pareillement, selon saint Augustin, dans le cas des expressions sémantiquement pauvres comme les noms propres, les nombres et les termes techniques, qui sont évidemment mis à la place d'autre chose.

Telles étant, donc, les procédures herméneutiques (comment identifier les passages qu'il faudra interpréter suivant un autre sens), saint Augustin doit recourir, à ce stade, aux normes plus étroitement sémiotico-linguistiques : où aller chercher les clés pour le décodage, vu qu'il s'agit toujours en somme d'interpréter de façon juste, et donc en fonction d'un code acceptable. Lorsqu'il parle des mots, Augustin sait fort bien où trouver les règles : dans la rhétorique et dans la grammaire classiques, il n'y a pas là de difficulté particulière. Mais Augustin n'ignore pas que l'Écriture ne s'exprime pas seulement *in verbis*, mais également *in factis* (*De doctrina christiana* III, 5, 9 – ou encore il existe une *allegoria historiae* en plus de l'*allegoria sermonis* : *De vera religione*, 50, 99), et en conséquence il renvoie son lecteur à la connaissance encyclopédique (ou à tout le moins à celle que l'Antiquité tardive était susceptible de lui procurer).

Dès l'instant où la Bible parle au moyen de personnages, d'objets, d'événements ; dès lors qu'elle nomme des fleurs, des prodiges naturels, des pierres, qu'elle met en jeu des subtilités mathématiques, il conviendra d'aller chercher dans le savoir emmagasiné par la tradition quelle peut être la signification de cette pierre, de cette fleur, de ce monstre, de ce nombre.

6.5 L'allégorisme encyclopédique

Et voilà pourquoi le Moyen Âge, parvenu à ce point, entreprend d'élaborer ses propres encyclopédies.

Dans la période hellénistique, celle du paganisme en crise, de l'apparition de cultes nouveaux, des premières tentatives d'organisation théologique du christianisme, apparaissent des *régestes*, des répertoires du savoir naturaliste traditionnel, dont l'*Historia naturalis* de Pline l'Ancien constitue le principal exemple. À partir de cet ouvrage et d'autres sources, naissent des encyclopédies dont la caractéristique dominante est une structure *cumulative*, une disposition *par entassement*. On y trouve empilées des informations sur les animaux, la végétation, les minéraux, les

contrées exotiques, sans la moindre discrimination entre une information vérifiable et une information légendaire, ni le moindre essai de mise en place rigoureuse. Un exemple typique est offert par le *Physiologus*, composé en grec, en milieu syrien ou égyptien, entre le II^e et le IV^e siècle après Jésus-Christ, et ensuite traduit ou paraphrasé en latin (mais également en langue éthiopienne, arménienne, syriaque). Tous les bestiaires médiévaux sont dérivés du *Physiologus*, et, durant toute la période intermédiaire, les encyclopédies ont puisé à cette source.

Le *Physiologus* rassemble tout ce qui a pu être dit au sujet des êtres vivants réels ou supposés. On pourrait s'imaginer que le livre parle de façon pertinente de ceux qui sont familiers à son auteur, et au contraire avec une fantaisie débridée de ceux qu'il n'a connus que par ouï-dire ; autrement dit, qu'il parle avec précision de la corneille, et de façon floue de l'unicorne. Il n'en va pas ainsi : quant à l'analyse des particularités, il est précis dans un cas comme dans l'autre, et invraisemblable dans les deux cas. Le *Physiologus* ne propose pas de différenciations entre le connu et l'inconnu. Tout est connu, dès lors que certaines autorités très anciennes en ont fait mention, mais tout est inconnu parce que source inépuisable de merveilles découvertes, et clef de voûte d'harmonies secrètes.

Le *Physiologus* s'est forgé une idée bien à lui de la forme du monde, encore qu'elle reste vague : tous les êtres que contient le monde créé parlent de Dieu. D'où il suit que tout être vivant doit être vu, dans sa forme et dans ses comportements, comme le symbole d'une réalité supérieure.

Les hérissons ont la forme d'une boule et sont entièrement recouverts de piquants. Le *Physiologue* a dit du hérisson qu'il grimpe au pied de vigne et va là où se trouve le raisin, et qu'il jette par terre les pépins et puis se roule dessus, alors les pépins de raisin se fourrent dans ses piquants, et il les apporte à ses petits, laissant la vigne dépouillée.

Pourquoi donc attribuer au hérisson cette habitude bizarre ? Afin d'en extraire une explication morale appropriée : le fidèle doit demeurer accroché à la Vigne spirituelle, et ne pas permettre que l'esprit du mal y grimpe et la laisse dégarnie de ses grappes.

Par la suite, les autres encyclopédies qui, sur le modèle du *Physiologus*, décrivent des animaux réels et fantastiques, compliquent ce jeu de références symboliques, au point de se contredire l'une l'autre ; mais là-dessus on voit apparaître de

nouvelles encyclopédies qui n'hésitent pas à enregistrer des significations contradictoires. Le lion peut être aussi bien le symbole de Jésus que le symbole du démon. Parce qu'il dissimule avec sa queue les traces qu'il laisse dans la poussière afin de dérouter les chasseurs, il est symbole de la rémission des péchés ; parce que, grâce à son souffle, il ressuscite avant le troisième jour le lionceau mort-né, il est le symbole de la résurrection, mais lorsque Samson et David combattent contre un lion dont ils ouvrent les mâchoires, il devient le symbole de la bouche de l'Enfer, et le psaume XXI chante opportunément : *salva me de ore leonis*.

Au VIII^e siècle, les *Étymologies* d'Isidore de Séville se présentent subdivisées en chapitres, mais le critère sur lequel se fonde la subdivision n'en demeure pas moins, sinon aléatoire, du moins tout à fait circonstanciel. Le début semble s'inspirer de la division des arts (la grammaire, la dialectique, la rhétorique, la mathématique, la musique, l'astronomie), mais survient ensuite, en dehors du *Trivium* et du *Quadrivium*, la médecine ; de là on passe à la considération de la loi et des époques, des livres et des offices ecclésiastiques, de Dieu et des anges, de l'Église, des langues, des rapports de parenté, des vocables étranges, de l'homme et des monstres, des animaux, des parties du monde, des édifices, des champs, des pierres et des métaux, de l'agriculture, de la guerre et des jeux, des navires, des vêtements, des instruments domestiques et rustiques.

La division est de toute évidence inorganique, et fait venir à l'esprit la taxonomie de Borgès, déjà cité par Foucault :

Les animaux se divisent en ceux a) appartenant à l'empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) petits cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent frénétiquement, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui font l'amour, n) qui vus de loin ressemblent à des mouches...

(« *La langue analytique de John Wilkins* »,
dans *Enquêtes*)

Si les subdivisions d'Isidore de Séville semblent moins déraisonnables que celles de Borgès, il faut voir quand même de quelle étrange façon elles se trouvent ensuite subdivisées : dans un chapitre consacré aux navires, aux édifices et à l'habillement, on saute, par alinéas, aux mosaïques, à la peinture ; cependant que la

section qui traite des animaux se divise en : Bêtes, Animaux de petite taille, Serpents, Vers, Poissons, Oiseaux, et Petits Animaux pourvus d'ailes.

L'encyclopédie par entassement appartient à une époque qui n'a pas encore su trouver une représentation bien arrêtée du monde ; c'est pourquoi l'encyclopédiste collectionne, énumère, additionne, mû par la seule curiosité, et par une espèce d'humilité de brocanteur.

Une seconde forme d'encyclopédisme se fera jour par la suite, à partir d'une hypothèse plus précise, encore qu'absolument abstraite et théorique, relative au système de connaissance. Un modèle du genre est fourni, au XIII^e siècle, par le triple *Speculum majus* de Vincent de Beauvais (*Speculum doctrinale, historiale, naturale*), qui possède d'ores et déjà l'agencement d'une Somme scolastique.

Dans le *Speculum naturale*, les subdivisions ne sont pas dictées par un critère philosophique ou par une taxonomie statique, mais inspirées par une scansion de nature historique qui fait se succéder les journées de la création : premier jour, le Créateur, l'univers sensible, la lumière ; second jour, le firmament et les cieux ; et ainsi de suite, pour aboutir aux créatures vivantes, à la formation du corps humain et à l'histoire de l'homme.

De Pline à tout ce qui s'en est ensuivi, un historique des encyclopédies prend des aspects qui, tout bonnement, donnent le vertige⁵. On pourrait citer, après Pline (II^e siècle), les *Collectanea rerum memorabilium*, ou *Polihistor* de Solin (II^e siècle), le *De rebus in oriente mirabilibus* (du VIII^e s., peut-être), l'*Epistula Alexandri* (VII^e s.), les *Etymologiae* d'Isidore de Séville (VII^e s.), diverses pages de Bède le Vénérable et de Beatus de Liebana (VIII^e s.), le *De rerum naturis* de Raban Maur (IX^e s.), la *Cosmographia* de Aethicus Ister (VIII^e s.), le *Liber monstrorum de diversis generibus* (IX^e s.), les différentes versions de la Lettre du Prêtre Jean, au début du XII^e s., ou plus tard. En ce même XII^e siècle, nous disposons de la rédaction la plus célèbre du *Bestiaire* de Cambridge, du Didascalion de Hugues de Saint-Victor, du *De philosophia mundi* de Guillaume de Conches, du *De imagine mundi* d'Honorius d'Autun, du *De Naturis rerum* d'Alexandre Neckham, et, à cheval entre le XII^e et le XIII^e siècle, le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais. Nous avons ensuite le *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré, les ouvrages naturalistes d'Albert le Grand, le *Speculum* déjà cité de Vincent de Beauvais, le *Speculorum divinorum et quorundam naturalium* de Henry Bate, et bon nombre de pages de Roger Bacon et de Raymond Lulle. Sans compter le *Milione* de Marco Polo avec tous ses nombreux

dérivés, du genre des versions multiples des voyages de Jean de Mandeville, ou le *Livret des choses merveilleuses* de Jacques de Sanseverino. Mais il faudrait encore citer le *Trésor* et le *Tesoretto* de Brunet Latin, et la *Composition du monde* de Ristoro d'Arezzo.

Parmi ces encyclopédies, on en rencontre qui se veulent explicitement moralisatrices, et d'autres qui proposent à l'interprète des Saintes Écritures une matière non encore moralisée. Il en est qui débordent d'imagination, et d'autres qui, déjà, se soumettent à une nécessité d'observation. Mais pas une qui ne pratique la répétition ou la citation délibérée. Et il est très probable que bon nombre d'entre elles font leur chemin parce que, justement, en amont, sur le versant herméneutique, se manifeste une demande de renseignements utilisables pour le déchiffrement des allégories *in factis*. Et, vu que pour les gens du Moyen Âge l'autorité a un nez de cire, et que chaque encyclopédiste est comme un nain juché sur les épaules des encyclopédistes qui l'ont précédé, on ne rencontrera pas grande difficulté, non seulement à pluraliser indéfiniment les significations, mais à multiplier les composants d'un équipement de l'univers, quitte à fabriquer des êtres et des propriétés susceptibles de contribuer (à cause de leurs caractéristiques étonnantes, sans doute ; mais, plus encore, pour la raison que rappelait Denys que ces créatures vaudront d'autant mieux qu'elles seront abnormes par rapport au sens divin dont elles sont porteuses) à faire de l'univers une immense *geste* de parole.

C'est l'attitude que De Bruyne et d'autres auteurs désigneront comme un *allégorisme universel*, et qu'une assertion de Richard de Saint-Victor est bien propre à condenser :

Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem.

Tout corps visible offre une similitude avec des biens invisibles.

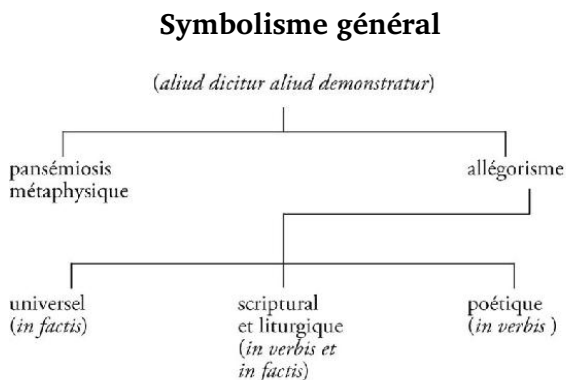
(Benjamin major, PL 196, coll. 90)

6.6 L'allégorisme universel

Dans cette direction, le Moyen Âge poussera jusqu'à ses conséquences extrêmes la suggestion augustinienne : dès l'instant que l'ouvrage encyclopédique nous renseigne sur les significations

des choses que l'Écriture sainte met en scène, et puisque ces choses constituent les composantes d'un agencement du monde, dont parlent (*in factis*) les Écritures, alors une lecture figurative pourra être appliquée, non seulement au monde tel que la Bible le présente dans sa narration, mais directement au monde tel qu'il est. Lire le monde en y voyant une agglomération de symboles sera la meilleure manière de mettre en application le précepte de Denys, et de se donner le moyen d'élaborer et d'attribuer les noms divins (et, à travers eux, de communiquer les règles morales, les révélations, les normes de vie, les modèles du savoir).

À partir de là, ce que l'on désigne indifféremment comme symbolisme ou allégorisme médiéval, emprunte des chemins divergents. Divergents, du moins, à nos yeux de modernes en quête d'une typologie aisément maniable ; tandis qu'en fait ces modes ne cessent de se compénétrer, surtout si l'on prend en compte l'intervention des poètes qui, en renfort, auront tendance à s'exprimer à la façon des Écritures.



Une fois encore, la discrimination entre symbolisme et allégorisme n'est qu'une pure commodité. La pansémiosis métaphysique est celle qui apparaît avec les *Noms divins* de Denys et qui, tandis qu'elle suggère la possibilité de représentations de type figuratif, débouche en réalité sur la théorie de *l'analogia entis*, et, à partir de là, aboutit à une vision sémiotique de l'univers, dans laquelle chaque effet est signe de sa cause propre. Pour peu que l'on s'entende sur le point de savoir ce qu'est l'univers pour un néoplatonicien du Moyen Âge, on se rend compte que, dans un pareil contexte, ce qui alimente le discours c'est, bien plus qu'une similitude allégorique ou métaphysique entre corps terrestres et objets célestes, le problème du sens plus spécifiquement

philosophique qui peut leur être attribué, en rapport étroit avec la succession ininterrompue de causes et d'effets de la « grande chaîne de l'être » (cf. Lovejoy, 1936).

Pour ce qui concerne l'allégorisme scriptural *in factis* – et compte tenu d'un facteur de complication de la lecture des Écritures provoqué par la volonté de dépister en elles tout ce qui relèverait d'un allégorisme *in verbis* – tout l'ensemble de la tradition patrologique et scolastique vient nous fournir le témoignage de ce questionnement à n'en plus finir dont est l'objet le Livre saint en tant que sylve scripturale (*latissima scripturae sylva*, Origène, *In Ez.*, 4), mystérieux océan divin, labyrinthe (*oceanum et misteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum*, Jérôme, *In Ez.*, 14). Et, s'il faut illustrer un pareil acharnement herméneutique, la citation présentée ci-dessous doit avoir valeur probante :

Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet ; sic haurientes satiat ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt : immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est : sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.

L'Écriture sainte, à la manière d'un cours d'eau très rapide, emplit les profondeurs de l'esprit des humains à tel point que continuellement elle déborde ; elle étanche la soif de ceux qui y boivent, et cependant demeure inépuisable. C'est d'elle que s'épanchent les flots si copieux des sens spirituels, et lorsque les uns sont taris, d'autres se prennent à sourdre : ou plutôt, ne disons pas qu'ils ont tari, car la divine sapience est immortelle ; disons que lorsque les uns ont jailli et manifesté leur beauté propre, d'autres naissent après eux et, loin de les épuiser, prolongent leur cours ; en sorte que chacun, selon la mesure de ses capacités, pourra trouver en elle (dans l'Écriture) de quoi se réconforter puissamment, tout en laissant à autrui le moyen de se procurer des forces.

(Gilbert de Stanford, *In Cant.*, Prol., in
Leclercq 1948, p. 225)

Et le même acharnement, la même voracité, on les retrouvera dans l'investigation dont fera l'objet le labyrinthe du monde dont on

vient de parler.

L'allégorisme poétique, quant à lui, avec ses éventuelles variantes (à savoir l'allégorisme liturgique ou, plus généralement, tout discours recourant à des figures, qu'elles soient visuelles ou verbales, qui se manifeste comme production humaine), constitue en revanche le lieu privilégié de la décodification rhétorique.

Il appert que, de ce point de vue, le discours sur Dieu et celui sur la nature empruntent deux voies passablement écartées l'une de l'autre. En effet, le courant de la pansémiosis métaphysique tend à exclure les représentations figurées. Ce courant est de type théologique et philosophique : soit qu'il se fonde sur les conceptions métaphysiques néoplatoniciennes relatives à la lumière, soit qu'il s'appuie sur l'hylémorphisme thomiste. Par opposition, l'allégorisme universel exprime une manière féerique et hallucinée de considérer l'univers dans tout ce qu'il serait susceptible de suggérer, et non dans l'apparence qu'il présente. Un monde du rationnel mettant en accusation un monde de l'imagination affabulatrice : avec au milieu, chacune possédant désormais son domaine d'application bien déterminé, la lecture allégorique des Écritures et la production au grand jour d'allégories poétiques, fussent-elles mondaines (comme c'est le cas pour le *Roman de la Rose*).

6.7 L'allégorisme artistique

La définition la meilleure de cette condition du monde créé nous est peut-être bien offerte par les vers que voici, attribués à Alain de Lille :

*Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum ;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio ;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret*

*vespertino senio.
Du monde chaque créature
tels un livre ou une peinture
est pour nous comme en un miroir ;
de notre vie, de notre mort,
de notre état, de notre sort
très semblable empreinte.
Notre état est peint dans la rose,
de notre condition plaisante glose,
et vraie leçon de notre vie ;
rose qui, fleurissant dès l'aube,
fleur défleurie épand ses fleurs
au soir de la vieillesse.*

(Rythmus alter, PL 210, coll. 579)

L'évolution de la conception allégorique de l'art va de pair avec celle de la conception allégorique de la nature. Richard de Saint-Victor met en place une théorie qui tient compte des deux aspects : pas un ouvrage divin qui ne soit réalisé en vue de procurer à l'homme des enseignements sur son existence ; parmi les ouvrages produits par l'*industrie* humaine, certains visent à s'organiser en fonction allégorique, et d'autres pas. Les arts littéraires donnent naissance sans difficulté à l'allégorie, alors que les arts plastiques produisent des allégories dérivées, en imitant les personnifications offertes par l'art littéraire (PL 196, coll. 92). Nous nous apercevons toutefois que, graduellement, la capacité allégorique de l'*industrie* est plus fortement ressentie que celle de la nature, et on en arrive ainsi, sans qu'elles fassent l'objet de théorisations, à des positions opposées à celles de Richard de Saint-Victor : la vertu allégorique des choses devient de plus en plus incertaine, pâle, conventionnelle, tandis que l'art (y compris les arts plastiques) est estimé par-dessus tout en tant que construction élaborée de sens supérieurs. La signification allégorique du monde s'éteint petit à petit, tandis que le plaisir allégorique procuré par la poésie persiste, devenu coutumier et enraciné. Le XIII^e siècle, dans les manifestations les plus avancées de ses formes de pensée, tourne définitivement le dos à une interprétation allégorique de l'univers, et, en revanche, nous propose le prototype des poèmes allégoriques avec le *Roman de la Rose*. En outre, à côté d'une production d'allégories, nous avons, toujours aussi vivace, la lecture allégorique des poètes du temps du paganisme (cf. Comparetti 1955).

Cette façon de pratiquer et de considérer l'art est la chose qui semble le plus rebutante à l'esprit de l'homme d'aujourd'hui, tant et

si bien qu'on a tendance à n'y voir que la manifestation d'une stérilité poétique, d'un intellectualisme paralysant. Et il ne fait pas de doute que pour l'homme du Moyen Âge, la poésie et les arts plastiques représentent au premier chef un instrument didactique : saint Thomas (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) affirmera que c'est le propre de la poésie de représenter le vrai sous une forme figurée. Pourtant il ne faut pas vouloir trouver là une raison fondamentale de la vocation allégoriste attribuée à l'activité artistique. Interpréter les poètes suivant une exigence allégorique ne voulait pas dire pour autant superposer à la poésie un système de lecture artificiel et desséchant : cela voulait dire leur marquer une adhésion, en reconnaissant en eux le stimulus du plus grand plaisir imaginable, le plaisir, justement, d'une révélation *per speculum et in aenigmate*, en un miroir et par le moyen de l'énigme.

La poésie se rangeait tout entière du côté de l'intellection. Chaque époque possède un sentiment particulier de la poésie, et ce n'est pas à travers notre sentiment propre que nous devons estimer un sens poétique médiéval. Il est probable que nous ne parviendrons jamais plus à faire renaître en nous la subtile délectation du lecteur médiéval, alors qu'il découvrait dans les vers du « mage » Virgile une infinité d'annonces, de préfigurations (un lecteur d'Eliot ou de Joyce peut-il, dans des conditions guère différentes, réussir l'opération ?) ; mais refuser de comprendre que, dans cet exercice de lecture, il éprouvait une joie effective, cela veut dire se priver de toute compréhension du monde médiéval. Au XII^e siècle, le miniaturiste qui illustrait le psautier de Saint-Alban de Hildesheim représente le siège d'une place forte. Mais, l'idée lui étant venue que son illustration pourrait ne pas sembler suffisamment agréable ou suffisamment approuvable, il commente : ce que l'image représente *corporaliter*, rien ne vous empêche de le lire *spiritualiter*, pour peu que vous vous reportiez par l'esprit à la vue du combat représenté, aux assauts que vous subissez quand le mal vous assiège. Il va de soi que l'enlumineur pose en principe que ce dernier mode de fruition est plus complet et plus satisfaisant que le mode strictement visuel.

En dehors de cette remarque, notons qu'attribuer à l'art une portée allégorique signifiait le traiter selon les mêmes critères que la nature, en tant que répertoire et vivier de figures. En une époque où la nature tout entière est une vaste représentation du surnaturel, l'art se voit traité d'identique façon.

Grâce au plein développement de l'art gothique, et à la faveur de la vaste entreprise promotrice d'un Suger, la communication artistique par le biais de l'allégorie revêt véritablement sa plus grande ampleur. La cathédrale, qui représente la somme artistique

de toute la civilisation médiévale, devient un succédané de la nature, un véritable assemblage de *liber et pictura* organisé à partir de normes de lisibilité contrôlée dont en réalité la nature était dépourvue. Déjà sa disposition architectonique et son orientation géographique sont porteuses d'une signification. Pourtant, c'est surtout grâce à la statuaire de ses portails, aux dessins de ses vitraux, aux monstres et aux *gargouilles* de ses corniches, que la cathédrale actualise à sa façon propre une vision vraiment synthétique du genre humain, de son histoire, de ses relations avec le tout. « L'ordre qui préside aux symétries et aux correspondances, la loi des nombres, une espèce de musique des symboles, sont ce qui organise secrètement cette immense encyclopédie de pierre. » (Cf. Focillon, 1947, p. 60.) Afin de mieux agencer leur discours relatif aux arts plastiques, ceux qui se voulaient les concepteurs des productions figuratives des maîtres d'oeuvre gothiques avaient recours au mécanisme de l'allégorie ; s'il s'agissait de cautionner une lisibilité des signes utilisés, on pouvait toujours faire fond sur certaine aptitude médiévale à saisir au vol des corrélations, à discerner des signes et des marques emblématiques, dans le sillage de la tradition, et à attribuer à une image son équivalence spirituelle.

Le principe esthétique de la concordance est ce qui sous-tend une poétique de la cathédrale. Cette poétique se fonde principalement sur la concordance des deux Testaments : tout événement contenu dans l'Ancien Testament est préfiguration du Nouveau. Et, ainsi que l'a montré Emile Mâle (1941), pour qui désire comprendre les allégories de la cathédrale, il importe de garder présents à l'esprit les répertoires encyclopédiques de cette époque, tels que le *Speculum majus*. Cette lecture *typologique* des Livres saints autorise par la suite une concordance entre certaines figures, pourvues d'attributs déterminés, et tels personnages ou épisodes des deux Testaments : les prophètes seront reconnaissables grâce à un certain couvre-chef que la tradition leur a imposé, la reine de Saba, que la légende a rendue familière sous l'aspect de la reine Pédauque, aura un pied palmé. Enfin, il s'établit une concordance surajoutée entre ces personnages, et le cadre architectural où ils sont établis. Ainsi, à Chartres, sur le portail de la Vierge, on voit se détacher, de part et d'autre de l'entrée, les statues-colonnes des patriarches. Samuel est identifiable, parce qu'il tient l'agneau sacrificiel la tête en bas. Moïse, de sa main droite, indique le faite d'une colonne qu'il empoigne dans sa main gauche. Abraham a les pieds posés sur le bouc, et face à lui, Isaac garde les bras croisés en signe de résignation. Disposés suivant un ordre chronologique, tous ces personnages expriment l'attente d'une génération de précuseurs du

Messie ; Melchisédech, le premier prêtre du Dieu Très-Haut, ouvre le défilé en tenant dans la main un calice ; saint Pierre, au seuil du monde nouveau, ferme la marche du groupe, dans la même attitude, préfigurant ainsi le mystère enfin révélé. L'ensemble figure sur le portail comme pour frayer le chemin vers le nouveau pacte, dont les mystères sont célébrés à l'intérieur de l'édifice. L'histoire du monde, relayée et traduite par la synthèse scripturale, s'immobilise en une succession d'images. Le calcul allégorique est sans défaut, tous les éléments architectoniques, plastiques et sémantiques sont en place pour permettre la communication didactique. (Cf. E. Mâle 1947.)

6.8 Saint Thomas et la liquidation de l'univers allégorique

Parmi les théorisations de l'expression allégorique, la plus rigoureuse est peut-être celle que nous découvrons chez Thomas d'Aquin : rigoureuse, et en même temps novatrice, car elle sanctionne la disparition de l'allégorisme cosmique, tout en laissant place à une considération plus rationnelle du phénomène.

Saint Thomas se demande, en premier lieu, si l'emploi de métaphores poétiques dans la Bible est licite, et il conclut par la négative, pour le motif que la poésie ne serait qu'« *infima doctrina* » (S. Th., I, 1, 9).

Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis.

Les créations des poètes se dérobent à la raison humaine, à cause du manque de vérité qui se découvre en elles.

(S. Th., 1-11, 2 ad 2)

Semblable assertion ne doit cependant pas être entendue comme un rabaissement de la poésie, ni comme une définition de l'acte poétique tenu, pour user de la terminologie du XVIII^e siècle, pour une *perceptio confusa*. Il s'agit plutôt de reconnaître à la poésie son titre à figurer au rang des arts (et, donc, sa qualité de *recta ratio factibilium*), étant admis d'autre part que cette opération, ce *facere* – ce faire – demeure inférieur par nature à la connaissance épurée que procurent la philosophie et la théologie. La *Métaphysique* d'Aristote avait enseigné à saint Thomas que les tentatives d'affabulation des premiers poètes théologiens avaient constitué une

manière encore enfantine de prendre une connaissance rationnelle de l'univers. En fait, à l'instar de tous les penseurs scolastiques, il n'éprouve aucun intérêt pour une théorie de la poésie : un sujet bon pour les spécialistes de rhétorique, lesquels professaient à la faculté des Arts, et non à la faculté de Théologie. Saint Thomas a été, pour sa part, poète (et poète excellent) ; mais dans toutes les pages où il est fait mention de la connaissance poétique et de la connaissance théologique, il ne se démarque jamais d'un type d'opposition canonique, et ne se réfère à la manière des poètes que comme à un simple terme de comparaison (qui n'est pas objet d'analyse).

Par ailleurs, il admet qu'il est normal que les Écritures nous présentent les réalités divines et spirituelles (qui dépassent notre compréhension) sous l'aspect de réalités corporelles : *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (S. Th. I, 1, 9). En ce qui concerne la lecture du texte sacré, il précise que celui-ci trouve son fondement principal dans le sens littéral ou sens historique. Quand il est question de l'histoire sainte, la raison pour laquelle ce qui est littéral est historique est claire : le texte sacré dit que les Hébreux sortirent d'Égypte, il narre un événement, cet événement est compréhensible et constitue la dénotation immédiate du discours narratif :

Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit.

Nous appelons sens spirituel cette forme de signification par laquelle les choses signifiées au moyen des paroles, à leur tour, en signifient d'autres ; et ce sens spirituel se fonde sur le sens littéral, et le présuppose.

(S. Th., I, 1, 10, resp.)

Saint Thomas précise en divers endroits le fait que, sous la dénomination générale de *sensus spiritualis*, il inclut les différents supersens qui peuvent être attribués à un texte. Mais le vrai problème est autre : il naît du fait que, dans toutes ces mentions du sens littéral, saint Thomas introduit une notion qui certes n'est pas sans conséquence ; à savoir qu'il interprète le sens littéral comme le sens *quem auctor intendit*, celui qui était dans l'intention de l'auteur.

Cette précision est d'une grande importance pour apprécier les manifestations ultérieures de sa théorie de l'interprétation des Écritures. Saint Thomas, parlant de sens littéral, ne parle pas d'un

sens de l'énoncé (de ce que, par dénotation, un énoncé exprime selon le code linguistique auquel il se réfère), mais bel et bien du sens qui vient attribué par l'auteur de l'énonciation. Dans un langage d'aujourd'hui, si, dans une salle comble, il m'arrive de dire : « il y a beaucoup de fumée ici », il se peut que je veuille affirmer (c'est le sens de l'énoncé) qu'il y a trop de fumée dans la pièce ; mais je peux tout aussi bien vouloir exprimer l'idée (en fonction des circonstances de l'énonciation) qu'il serait opportun d'ouvrir la fenêtre, ou bien de cesser de fumer. Il est évident que pour Thomas d'Aquin les deux significations sont partie intégrante du sens littéral, pour la raison que ces deux significations appartiennent à un contenu que l'énonciateur se proposait d'énoncer. Comment en douter, dès lors que, Dieu étant l'auteur des Écritures et étant capable d'appréhender et d'interpréter une quantité de choses dans un même temps, rien n'empêche de supposer qu'il y ait dans les Écritures une pluralité de sens, *plures sensus*, fût-ce en vertu du seul et rudimentaire sens littéral ?

Mais alors, à quel moment Thomas d'Aquin est-il disposé à parler d'un sursens ou d'un sens spirituel ? C'est, évidemment, lorsque, dans un texte, il nous est donné d'identifier des sens que l'auteur *n'avait pas l'intention de communiquer, et dont il ne savait pas qu'il les communiquait*. Et l'exemple typique d'une situation de cette nature est celui fourni par un auteur qui rapporte des événements, sans savoir que ces événements ont été prédisposés par Dieu comme autant de signes de quelque chose d'autre.

Dans ces conditions, quand saint Thomas parle d'histoire sainte, il déclare explicitement que le sens littéral (ou historique) consiste, si on le considère comme un contenu de propositions véhiculé par l'énoncé, en tels ou tels faits ou événements (le fait, par exemple, qu'Israël ait échappé à la captivité ; ou bien que l'épouse de Loth ait été changée en statue de sel). Seulement, étant donné que des faits de ce genre – nous le savons bien, et saint Thomas ne cesse de le redire – ont été prédisposés par Dieu comme des signes, l'interprète doit par la suite, sur la base de la proposition admise (des événements se sont produits d'une manière ou d'une autre), enquêter sur leur triple signification spirituelle (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

Nous ne sommes ici nullement en présence de quelque procédé rhétorique, comme ce serait le cas pour les tropes ou pour les allégories *in verbis*. Nous sommes mis en présence de pures allégories *in factis* :

Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.

L'acception du sens spirituel consiste dans le fait que certaines choses se trouvent exprimées [linguistiquement] comme figures d'autres choses.

(Quodl. VII, 6, 15)

Toutefois la position se modifie lorsqu'on passe à la poésie de contenu mondain, ou à tout autre discours de l'homme, qui ne s'applique pas à l'histoire sainte. Sur ce point, en effet, saint Thomas énonce une importante affirmation que nous pouvons résumer ainsi : l'allégorie *in factis* vaut seulement dans le cas de l'histoire sacrée, et non point pour l'histoire profane.

L'histoire profane est une histoire de faits, et non de signes :

Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi literalis sensus.

C'est pourquoi, en aucun savoir qui résulte de l'activité humaine, il ne peut être donné, en termes stricts, un sens autre que le sens littéral.

(Quodl. VII, 6, 16)

Une telle assertion est digne d'attention parce qu'elle signifie, en fait, la liquidation de l'allégorisme universel, du monde halluciné de l'herméneutique naturelle typique du Moyen Âge précédent. Nous sommes, en un certain sens, en présence d'une laïcisation de la nature et de l'histoire humaine, c'est-à-dire de l'univers post-scriptural dans son entier, devenu désormais étranger aux intrusions de la régie divine.

Et qu'en est-il de la poésie ? La solution de saint Thomas est la suivante : dans la poésie, quand se présente une figure rhétorique, elle a toujours un simple sens parabolique. Mais le sens parabolique fait partie du sens littéral. L'affirmation apparaît stupéfiante à première vue : on dirait que saint Thomas entend réduire toutes les connotations rhétoriques à la platitude du sens littéral : mais il a au préalable précisé, et il le fera en plusieurs endroits, que, par sens littéral, il veut indiquer le sens *qui est dans l'intention de l'auteur*. Et, par conséquent, affirmer que le sens parabolique fait partie du sens littéral ne veut pas dire qu'il n'y a pas un sursens, mais seulement que ce sursens fait partie de ce que l'auteur a dans l'intention

d'énoncer. Lorsque nous lisons une métaphore ou une allégorie *in verbis*, nous savons en effet, sur la base de normes rhétoriques abondamment codifiées, la traduire sans difficulté, et nous comprenons ce que l'énonciateur avait l'intention de dire, comme si la signification métaphorique s'identifiait au sens littéral immédiat de l'expression. On ne note donc aucun effort herméneutique particulier, la métaphore ou l'allégorie *in verbis* sont comprises directement, de la même manière que nous saisissons directement une catachrèse.

Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum : les inventions poétiques ne sont composées qu'en vue de signifier ; et leur signification ne s'élève pas au-delà du sens littéral : *non supergreditur modum litteralem*. (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1, et à 1.)

Il arrive parfois que, dans les Écritures, le Christ se trouve indiqué à travers la figure du bouc : il ne s'agit pas là d'une allégorie *in factis*, mais d'allégorie *in verbis*. La figure n'est ni symbolisation ni allégorisation de choses divines ou d'événements à venir, elle ne fait que signifier le Christ (paraboliquement, mais par conséquent littéralement) [*Quodl.* VII, 6, 15].

Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.

Au moyen de paroles, quelque chose se trouve signifié, tantôt de façon propre, et tantôt de façon figurée, mais le sens littéral des paroles n'est pas dans la figure même, mais en ce qui est objet de figure.

(*S. Th., I, 1, 10 à 13*)

Pour résumer : il y a dans les Écritures un sens spirituel pour le motif que les faits qui y sont racontés sont des signes dont l'auteur (fût-il inspiré par Dieu) ignorait tout à fait le surplus de signification (qu'ignorait aussi bien, ajouterons-nous, le lecteur ordinaire, le destinataire hébreu de l'Écriture : il n'était aucunement préparé à le découvrir). Mais il n'y a pas, dans le discours poétique, de sens spirituel (comme il n'y en a pas même dans l'Écriture, lorsqu'elle emploie des techniques rhétoriques), parce qu'un tel sens correspond au sens entendu par l'auteur, et que le lecteur le perçoit fort bien comme sens littéral, en se fondant sur les enseignements de la rhétorique. Cela ne veut pas dire pour autant que le sens littéral (comme sens parabolique ou bien rhétorique) ne peut pas être multiple. Ce qui, exprimé d'une autre façon, signifierait, même

si saint Thomas ne le déclare pas *apertis verbis* (et la raison en est que ce problème ne l'intéresse pas), que dans une poésie de contenus profanes il n'est pas exclu qu'il y ait des sens multiples. À cette réserve près que de tels sens, produits suivant la procédure parabolique, appartiennent au sens littéral de l'énoncé, tel qu'il a été entendu par l'énonciateur.

On parlera également de simple sens littéral, aussi, dans le cas de l'allégorisme liturgique, lequel peut correspondre à un allégorisme, non pas de paroles, mais, à l'occasion, de gestes, de couleurs ou bien d'images, car dans des cas de ce genre l'organisateur du rite entend exprimer quelque chose de précis par le biais d'une parabole, et il n'y a pas lieu de rechercher dans les expressions, par lui formulées ou prescrites, un sens secret qui échapperait à son intention.

S'il est bien vrai que la prescription cérémoniale, telle qu'elle apparaît dans l'ancienne Loi, possédait un sens spirituel, à compter du moment où elle se trouve introduite dans la liturgie chrétienne, elle prend une pure et simple valeur parabolique.

Par le fait de réaliser cette singulière rhétorique, saint Thomas entérinait ni plus ni moins – à la lumière du nouveau naturalisme hylémorphique – l'abolition de l'univers des bestiaires et des encyclopédies, de la vision fabuleuse de l'allégorisme universel. En cela consistait bien l'objectif principal de son exposition : par comparaison, ses observations au sujet de la poésie apparaissent de caractère passablement parenthétique.

Au terme de cette discussion thomiste, la nature a perdu ses propriétés parlantes et surréelles. Elle n'a plus rien d'une forêt de symboles, le cosmos du haut Moyen Âge a laissé la place à un univers *naturel*. Fini le temps où les choses valaient, non par ce qu'elles étaient mais par ce qu'elles signifiaient : à un moment donné au contraire, on se persuade que la création divine ne consiste pas dans une organisation de signes, mais dans une production de formes. Jusqu'à l'art gothique figuratif – qui pourtant représente un des sommets de la sensibilité allégorique – qui se ressent de ce nouveau climat. À côté des vastes conceptions symboliques, nous observons des complaisances figuratives de détail qui révèlent la fraîcheur d'un sentiment de la nature et une observation attentive des choses. Personne ne s'était jamais soucié d'observer vraiment une grappe de raisin, car ce qu'on voyait avant tout dans la grappe c'était sa signification mystique : à présent on remarque sur les chapiteaux des sarments, des pousses, des feuilles, des fleurs tandis qu'apparaissent, sur les portails, les descriptions analytiques des gestes de la vie de tous les jours, des travaux des

cultivateurs et des divers corps de métier. Même les figurations de portée allégorique se trouvent associées à des représentations réalistes animées déjà d'une vie propre, quoiqu'elles demeurent plus proches d'un idéal typique d'humanité que d'une recherche poussée à fond d'individuation psychologique (cf. Focillon 1947, p. 219 ; Mâle 1931, II).

À la suite de l'intérêt porté à la nature par le ^{xiii}e siècle, le siècle d'après, à travers l'acceptation de l'aristotélisme, fixe son attention sur la forme concrète des choses. Ce qui survit encore de l'allégorisme universel dégénère en de vertigineuses séries numériques dans lesquelles la symbolique de l'*homo quadratus* se trouve élevée à la puissance *n*. Au ^{xve} siècle, Alain de Rupé obtient, en multipliant les dix commandements par les quinze vertus, les cent cinquante *habitudines morales*. Mais, depuis trois siècles, sculpteurs et miniaturistes, le printemps venu, parcourent les bois pour y surprendre les rythmes vivants des choses de la nature, et Roger Bacon assurera un jour qu'il n'y a pas besoin du sang de bouc pour briser le diamant.

La preuve ? « Je l'ai vu de mes yeux. »

C'est une manière nouvelle de considérer l'esthéticité des choses qui se fait jour. Nous assistons à l'apparition d'une esthétique de l'organisme concret, non point d'ailleurs tant par l'effet d'une opération consciente de fondation, mais plutôt du fait que se développe dans toute sa complexité une philosophie de la substance concrètement existante (cf. Gilson 1944, pp. 326-343).

1. Huizinga, 1919, tout le chapitre XV intitulé « Le déclin du symbolisme ». Sur le symbolisme médiéval, voir également de Lubac 1959-1964 (vol. II/2, chap. VIII ; Pépin 1958 ; Battisti 1960 (chap. V « Simbolismo e classicismo ») ; Eco 1985.

2. *Critique de la faculté de juger*, I, II, 2, par. 59 : « De la beauté comme symbole de la moralité ». On parlera d'intuition schématisante lorsque l'intuition correspondant à un concept de l'intellect est donnée a priori ; et d'intuition symbolique lorsque, à un concept qui ne peut être formé que par la raison, et auquel ne peut correspondre aucune intuition sensible, se trouve soumise une intuition à laquelle s'accorde le processus du jugement qui est seulement analogue à celui du schématisme. Les exemples fournis par Kant représentent de véritables proportions proches de l'analogie de proportion et de proportionnalité de la Scolastique (cf. McInerney 1961).

3. Pour un ensemble plus que complet de témoignages, voir l'ouvrage monumental de De Lubac 1959-1964. Auerbach 1944, déplorait que la distinction entre méthode figurative (innovation typiquement chrétienne) et méthode allégorique (héritage du paganisme) ne fût pas encore suffisamment claire pour les chercheurs. Sur la base du

matériau rassemblé par de Lubac 1959-1964, et par Pépin 1958, je pense qu'il est possible d'assimiler la méthode figurative à celle de l'*allegoria in factis*.

4. Par exemple chez saint Jérôme (*In Math.*, XXI, 5) : *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittitur* ; ou bien chez Origène (*De principiis*, 4, 2, 9 et 4, 3, 4) selon qui le Saint-Esprit interpolerait dans le texte de petits détails sans utilité comme autant d'indices de sa nature prophétique.

5. Pour un ensemble d'informations et une bibliographie plus ample, cf. Garfagnini 1978, Beonio-Brocchieri Fumagalli 1975, le chapitre V. 5 de Gilson 1944, Bologna 1977, Guglielminetti 1985, Zaganelli 1985, Barisone 1982, Zambon 1975, Kappler 1980, Carrega-Navone 1983.

Psychologie et gnoséologie de la vision esthétique

7.1 Sujet et objet

Cette attention prêtée aux aspects concrets des choses va de pair, en particulier durant le XIII^e siècle, avec des recherches poussées, de type physico-physiologique, portant sur la psychologie de la vision et débouchant ainsi sur le problème d'une polarité inhérente à l'opération de fruition esthétique. La chose belle exige d'être vue comme telle, et le produit artistique est réalisé en vue d'une perception : il présuppose l'expérience visuelle subjective d'un spectateur potentiel.

Déjà dans l'Antiquité, Platon lui-même avait eu conscience de cette polarité :

Si ceux qui modèlent ou peignent des œuvres de grande envergure reproduisaient les proportions réelles des belles formes, tu sais que les parties supérieures paraîtraient trop petites, et les parties inférieures trop grandes, parce que nous voyons les unes de loin et les autres de près. (...) Aussi les artistes ne s'inquiètent pas de la vérité et ne reproduisent point dans leurs figures les proportions réelles, mais celles qui paraîtront belles.

(Sophiste, 235 e-236 a ; trad. franç. de E. Chambry, Paris, Garnier, 1950)

C'était le problème que la tradition attribuait à Phidias, réalisateur d'une Athéna dont la partie inférieure, trop courte à la regarder de près, apparaissait en revanche de dimensions correctes

si elle était observée de bas en haut, après avoir été disposée au-dessus du niveau du regard. Vitruve avait à ce propos formulé une distinction entre *simmetria* et *euritmia*. L'*eurhythmia* constituait pour lui une *venusta species commodusque aspectus*, une beauté qui apparaît telle parce qu'accommodée aux exigences de l'œil. L'eurythmie se présente par conséquent avant tout comme une norme de proportion technique, un calcul appliqué à l'aspect des figures, en contraste avec la proportion purement objective des choses de la nature. La prise de conscience d'une telle exigence n'est pas propre uniquement à la Renaissance, même si ce n'est qu'au Quattrocento que se développe une théorie de la perspective ; à cet égard, on ne peut accepter sans réserve l'observation de Panofsky (1955) selon laquelle au Moyen Âge on croyait que « sujet et objet devaient être englobés dans une unité supérieure ». Les statues de la galerie des Rois, dans la cathédrale d'Amiens, étaient dressées de façon à être vues à trente mètres du sol : l'œil des personnages est fortement écarté de la base du nez, la chevelure est traitée par grandes masses. À Reims, les statuts des pinacles ont des bras pas assez longs, le cou étiré, les épaules basses, des jambes raccourcies. Les exigences d'une proportionnalité objective se voient soumises à des exigences optiques (cf. Focillon 1947, pp. 221-222). La pratique artistique reposait donc sur une connaissance du problème lié à l'aspect subjectif de la fruition, et avait une manière bien à elle de le résoudre.

7.2 L'émotion esthétique

Abordé du point de vue des philosophes, le problème est beaucoup plus abstrait et même, de prime abord, dépourvu d'attaches avec les aspects qui nous importent. Pourtant, en réalité, le noyau central des théories que nous allons examiner est bel et bien constitué par le problème d'une relation entre sujet et objet. La mention d'une conformité de la chose belle aux exigences psychologiques de celui qui y prend plaisir se trouve déjà, comme nous l'avons vu, chez Boèce. Avant lui, saint Augustin s'était à plusieurs reprises penché sur la question des correspondances psycho-physiologiques, à l'occasion par exemple d'une analyse du rythme. Et le même saint Augustin, d'ailleurs, dans son *De ordine*, attribuait une qualité esthétique uniquement aux sensations visuelles et aux valeurs morales (dans le cas de l'ouïe et des sens inférieurs, il n'y a pas *pulchritudo*, mais *suavitas*), posant ainsi la question des sens *maxime cognoscitivi*, qui trouvera un aménagement dans les écrits de saint Thomas, où se trouvent définis comme tels la

vue et l'ouïe.

La psychologie de l'école de Saint-Victor concevait la joie ressentie dans la perception de l'harmonie sensible comme un prolongement naturel de la joie physique, base de la vie affective de l'homme et fondée sur la réalité ontologique d'une correspondance entre structure de l'âme et réalité matérielle. C'est pourquoi les positions de l'école de Saint-Victor ont pu être rapprochées de celle des théoriciens modernes de *l'Einfühlung*, à savoir de l'empathie, d'une façon de sentir par identification avec l'objet (cf. De Bruyne 1946, II, p. 224). Pour Richard de Saint-Victor, la *contemplatio* (laquelle peut posséder aussi une nature esthétique) est *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, un libre regard de l'esprit dirigé vers les prodiges du savoir, coïncidant avec une suspension du mouvement admiratif (Benjamin major, PL 196, coll.66-68). Durant le moment extatique, l'âme se trouve dilatée, entraînée par la beauté qu'elle perçoit, perdue tout entière dans l'objet.

En des termes plus contrôlés, saint Bonaventure observe que l'appréhension du monde sensible s'opère en fonction d'une certaine proportionnalité, et que le plaisir résulte d'une rencontre du sujet et de l'objet qui est source de plaisir. La proportion

dicitur suavitas cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem : quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur... Ad delectationem enim concurrunt delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.

est appelée suavité, lorsque cette énergie qui agit sur les sens opère d'une façon qui n'est pas sans proportion avec les capacités du récepteur : en effet les sens sont affligés à cause de sensations extrêmes, et reçoivent plaisir grâce à des sensations moyennes... En effet concourent à procurer l'agrément et l'objet agréable et sa conjonction avec celui à qui l'agrément est offert.

(Itinerarium II, 5 ; I Sent., 1, 3, 2)

À la faveur de cette relation, c'est un circuit amoureux qui s'établit ; si bien qu'à la limite le plus grand des plaisirs, procédant de la conscience la plus forte d'un rapport de polarité et de proportionnalité, se réalise, non pas dans la contemplation des formes sensibles, mais dans l'amour, vu que là sujet autant qu'objet sont consciemment et activement aimants.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

Cette passion d'amour est la plus noble entre toutes car elle participe au plus haut degré de la générosité... Ainsi donc, rien parmi les choses créées ne doit être tenu pour plus plaisant que l'amour mutuel et sans amour les plaisirs ne sont rien.

(*I Sent.*, 10, 1, 2)

Cette manière affectiviste de concevoir la contemplation (qui, dans les passages cités, n'apparaît pas de front, mais en tant que corollaire d'une gnoséologie de la vision mystique), on la trouve abordée et développée plus spécialement chez un Guillaume d'Auvergne, à la faveur de ce qui a été qualifié, s'agissant de cet auteur, d'*émotionnalisme*. Dans ses écrits, il est vrai que l'aspect subjectif de la contemplation esthétique, et l'importance fonctionnelle de la délectation comme constituante de la beauté, prennent un relief exceptionnel. Dans ce qui est beau réside, certes, une qualité objective ; cependant la marque de cette qualité dépend de l'acquiescement de notre vision.

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulimus... Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.

Nous déclarons en effet que ce qui est beau à regarder, c'est ce qui, de par sa nature propre, est fait pour donner du plaisir à ceux-là qui le contemplent... Si nous désirons par conséquent prendre connaissance de la beauté visible, nous nous en remettons à ce que la perception visuelle nous procure... La beauté ou bien la gracieuse apparence que notre vision ou notre regard intérieur apprécie et en quoi ils se complaisent.

(*Tractatus de bono et malo*, in Pouillon, pp. 315-316)

Toutes les définitions proposées par Guillaume d'Auvergne font ressortir des termes qui impliquent une disposition cognitive (*spectare, intueri, aspicere*), et un élément affectif (*placere, delectare*). Conformément à sa théorie de l'âme (laquelle, en chacune de ses opérations, intellectuelle et affective, agirait en totale indivision), il

est suffisant à l'auteur qu'un objet se présente à un sujet, en manifestant certaines qualités déterminées, pour qu'il suscite un sentiment de plaisir, une dilection imprégnée d'amour (*affectio*), qui sont dans un même temps connaissance de la beauté et aspiration à la beauté (cf. De Bruyne, 1946, III, pp. 80-82).

7.3. *Psychologie de la vision*

Tout cet ensemble de théorisations philosophiques suit un cours dont le niveau de généralité s'écarte considérablement d'une recherche portant sur les mécanismes psychologiques de la vision ; c'est tout le contraire avec les écrits pensés et rédigés suivant la ligne tracée par Alhazen. Dans le *Liber de intelligentiis* (un temps attribué à Vitellion, et aujourd'hui considéré comme l'ouvrage d'un Adam Pulchrae Mulieris), le mécanisme de la vision trouve son explication à partir de l'exemple du phénomène physique de la réflexion : un objet lumineux diffuse des rayons et projette son image dans un miroir.

L'objet constitue ainsi une force active productrice de reflets, le miroir étant une puissance passive disposée à le recevoir. Il existe en outre dans la conscience humaine certaine adaptation de la puissance à la force agissante, une adaptation qui se rend perceptible sous la forme du plaisir (*delectatio maxima*, lorsque l'objet consiste en une réalité lumineuse qui vient rencontrer la nature lumineuse qui est en nous). Le plaisir est fondé sur une proportion existant entre une chose et une autre, entre l'esprit et le monde, il est basé sur l'amour métaphysique qui assure une unité du réel.

Dans le *De perspectiva* de Vitellion, la relation sujet-objet fournit l'occasion d'une analyse plus approfondie, qui aboutit à dégager une fort intéressante conception interactive de la connaissance¹. Vitellion différencie deux types de perception des formes visibles : une *comprehensio formarum visibilium... per solam intuitionem*, et une *per intuitionem cum scientia praecedente*, c'est-à-dire d'une part une compréhension des formes visibles qui se produit par le seul moyen de l'intuition, et d'autre part une compréhension qui se produit par l'effet de l'intuition précédée par la connaissance. Le premier type de perception, c'est celui par le moyen duquel nous parvenons aux lumières et aux couleurs ; mais ensuite interviennent des réalités plus complexes que la vue ne saurait appréhender simplement par sa propre force : ici s'impose le recours à d'autres opérations de l'âme. À la pure intuition des aspects visibles, insuffisante, s'associe un

actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem (une opération du raisonnement visant à comparer entre elles les diverses formes perçues). Ce n'est qu'au terme de cette sorte de dialogue avec les aspects perçus que l'on peut acquérir une connaissance de la chose qui autorise à faire jouer, en outre, une vue conceptuelle. À la pure sensation de nature visuelle viennent s'adjoindre mémoire, imagination et raison, et cependant la synthèse est rapide, pour ainsi dire instantanée. Or, la perception des réalités esthétiques appartient à la seconde catégorie et elle implique une interaction immédiate, fulgurante et pourtant complexe, entre la multiplicité des aspects objectifs qui sont offerts à la vision, et l'intervention d'un sujet qui compare et rapporte :

Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.

Les formes ne sont dites belles que par l'effet de leurs aspects particuliers, et par celui de leur association réciproque... Et c'est en effet à partir de l'association réciproque d'une pluralité d'aspects des formes visibles, et non point seulement à partir des aspects visibles (en particulier), que se produit la beauté de la vision.

Avec ces énoncés en forme de prémisses, Vitellion va s'efforcer de déterminer les conditions objectives, les *aspects* grâce auxquels les formes visibles produisent une impression agréable. Parmi ces *aspects*, il y en a de simples, tels que la *magnitudo* (la lune est beaucoup plus belle que les étoiles), la *figura* (le tracé, le contour, le dessin de la forme), la continuité ou l'étendue (telle qu'elle est offerte par une surface verdoyante), la discontinuité (par exemple, un très grand nombre d'astres ou une quantité de cierges allumés), la rugosité ou alors la *planities* du corps frappé par la lumière, l'ombre qui vient atténuer des taches lumineuses trop vives et qui offre à l'œil une animation nuancée de *coloris* comme le fait la queue du paon. Mais il en existe aussi de plus compliqués, dans lesquels, à l'effet d'agrément produit par la teinte, vient se joindre le jeu des proportions qui fait que divers aspects mis en relation se trouvent posséder une beauté nouvelle et plus perceptible.

Vitellion énonce d'autre part deux principes d'interprétation, qui sont du plus grand intérêt. Le plus important, ce serait celui d'une probable relativité du goût, d'un goût qui varierait selon la diversité

des lieux et des époques : en conséquence de quoi chaque aspect visible actualiserait un type de *convenientia* qui, pourtant, ne serait jamais tout à fait identique puisque, de même que les habitudes de vie sont sujettes à variations, tout un chacun détient un sentiment esthétique particulier (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). Le second critère posé par Vitellion confère sa pleine valeur à une mise au point subjective considérée comme facteur de l'appréciation exacte et de la jouissance esthétique des objets sensibles : il y a certains aspects qui doivent être regardés de loin parce que, mettons, ils sont tachés, maculés de façon dégoûtante ; d'autres qui ont besoin d'être vus de près, comme les miniatures, afin que l'on soit en mesure de distinguer chaque nuance, repérer toutes les *intentiones subtiles, la lineatio decens, l'ordinatio partium venusta*.

Éloignement et proximité (*remotio et approximatio*) représentent en conséquence les données essentielles, les piliers d'une vision esthétique bien ajustée, ce qui n'ôte rien de son importance à un axe de vision, en vertu duquel les mêmes objets paraissent différents quand on dirige sur eux un regard oblique (*ex obliquo*).

7.4 La vision esthétique chez saint Thomas

Il n'y a pas lieu de souligner la portée de ces déclarations. C'est en suivant le cours de ces investigations que nous serons à même de mieux comprendre, de mieux apprécier les textes de saint Thomas ; des pages qui, même si elles ne sont pas ajustées, articulées et analytiques autant que celles qu'on a examinées, reflètent indiscutablement un climat identique. L'ouvrage de Vitellion est de 1270, la *Summa theologiae* est entreprise en 1266 et terminée en 1273 : les deux recherches sont conduites durant une même période, à partir et autour d'une problématique comparable, et à un niveau équivalent quant au souci de mise à jour.

Saint Thomas fait porter son examen sur la vision subjective de la beauté, en refaisant siennes les notions d'esthétique qui lui ont été fournies par Albert le Grand. Il faut rappeler que ce dernier, quand il parlait d'un resplendissement de la forme substantielle épandu sur les éléments proportionnés de la matière, concevait pour sa part une telle *resplendentia* suivant une acception rigoureusement objective, comme une splendeur ontologique, persistante *etiamsi a nullo cognoscatur*. Cette *ratio*, qui est propriété de la beauté, réside dans cet éclat du principe ordonnateur régissant une multiplicité ordonnée. Saint Thomas, consentant de manière implicite à

l'intégration du beau, à son enregistrement parmi les propriétés transcendantes², élabore toutefois une définition qui, par sa nouveauté, va bien au-delà de celle de son maître. Après avoir proclamé une identité et une différence entre *pulchrum* et *bonum*, saint Thomas spécifie :

Nam bonum proprie respicit appetitum : est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis : nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam : pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportionem consistit : quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus ; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

En effet le bien se rapporte à la faculté appétitive, vu qu'il est ce que toute créature désire. Et par conséquent il constitue une fin, car l'appétence est comme un mouvement en direction de quelque chose. Le beau, en revanche, se rapporte à la faculté cognitive : sont dites belles en effet ces choses qui, offertes à la vue, plaisent. C'est pourquoi le beau consiste dans la proportion convenable, car nos sens trouvent du plaisir dans les choses dûment proportionnées comme en des choses qui leur ressemblent : le sens est en effet, à l'instar de toute autre disposition cognitive, une espèce de proportion. Et puisque la connaissance s'opère par assimilation, et que d'autre part la ressemblance se rapporte à la forme, alors le beau se rattache précisément à l'idée de cause formelle.

(S. Th. I, 5, 4 à 1)

Ce passage très important vient éclairer toute une série de points fondamentaux : beau et bon en un même objet constituent une seule et même réalité dès lors que l'un et l'autre se fondent sur la forme (et c'est là une position désormais acceptée par d'autres) ; mais le bien agit de sorte que la forme devienne objet d'appétence, d'un désir de réalisation ou de possession de la forme désirée parce que positive ; alors que le beau situe la forme en relation avec la pure connaissance. Sont belles les choses qui *visa placent*.

Visa a le sens d'« appréhendées » : pas seulement « vues » mais « perçues » en pleine connaissance de cause. La *visio* est une *apprehensio*, une cognition : le beau est *id cuius apprehensio placet*, ce dont la connaissance procure du plaisir. La *visio* est connaissance

parce qu'elle se rapporte à la cause formelle : ce n'est pas la simple vue d'aspects sensibles, mais la perception de plusieurs aspects organisés selon la disposition immanente d'une forme substantielle. Compréhension intellectuelle et conceptuelle, par conséquent. Le fait que, par le terme *visio*, saint Thomas entendait indiquer également ce type de connaissance se trouve confirmé à plusieurs reprises dans divers textes (par exemple la *S. Th.* I, 67, 1 ; I-II, 77, 5 à 3). Ce qui confère spécificité au beau, c'est donc sa mise en rapport avec un regard connaissant par laquelle la chose apparaît belle. Et ce qui détermine l'assentiment du sujet et le plaisir qui en résulte, ce sont les caractéristiques objectives de la chose.

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio ; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas : un de quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

La beauté requiert trois propriétés. En premier lieu *l'intégrité* c'est-à-dire l'achèvement ; les choses qui ne sont pas complètes sont, de ce fait, laides. Est requise aussi une *proportion convenable* ou une *harmonie* des parties entre elles. Et enfin, une *clarté éclatante* : en effet, les choses qu'on dit être belles ont une couleur qui resplendit.

(*S. Th.* 39, 8)

Ces caractéristiques bien connues, reprises de toute une longue tradition, marquent ce en quoi *consiste* le beau. Toutefois la *ratio* particulière au beau est à rechercher dans ce renvoi à la *vis cognoscitiva*, à l'activité cognitive, à la *visio*, et le plaisir qui en découle, le *placet*, se révèle lui aussi essentiel aux fins d'une identification de la beauté.

Il ne fait pas de doute que ce qui suscite le plaisir, c'est une potentialité esthétique objective, et que ce n'est aucunement le plaisir qui définit, et moins encore détermine la beauté de quelque chose. La question se pose, elle n'est pas gratuite, et on la rencontre déjà chez saint Augustin, quand il se demande si les choses sont belles par le fait qu'elles plaisent, ou si elles plaisent parce qu'effectivement elles sont belles ; pour conclure en faveur de la seconde hypothèse (*De vera religione* 32, 19). Toutefois, dans une doctrine qui établirait un primat de la volonté, rien ne s'opposerait à ce que le mouvement d'adhésion générant le plaisir soit une opération indépendante, une effusion dont l'objet bénéficierait, sans la déterminer. C'est ce qui, par exemple, se produira avec Duns Scot

pour qui (étant donné que la volonté a la capacité de vouloir sa propre opération, de même que l'intellect maîtrise la sienne), la vision esthétique est une faculté libre dans la mesure où ses opérations se trouvent assujetties à l'impératif de la volonté : et en effet elle ne se fixe pas de façon prédominante sur ce qui est tout à fait beau, en laissant de côté ce qui est moins beau (cf. De Bruyne 1946, III, p. 366). Mais dans une théorie qui, au contraire, pose en principe le primat de l'intelligence – comme c'est le cas pour le thomisme – la priorité étant donnée à la définition des caractéristiques objectives du beau, par rapport à une vision dirigée suivant le plaisir. Seulement, le seul fait que de telles caractéristiques se trouvent mises en évidence par le biais d'une *visio*, qu'elles soient, donc, *reconnues par quelqu'un* (à l'opposé de ce qu'affirme Albert le Grand), modifie sensiblement la façon dont nous devons considérer la qualité objective de la chose belle et des propriétés qui la rendent telles.

Pour en revenir à la *visio*, on fera aussi observer qu'il s'agit là d'une connaissance désintéressée, laquelle n'a rien à voir avec l'ardeur de fruition propre à l'amour mystique, non plus qu'avec l'élémentaire réaction sensuelle en présence d'un stimulus de nature sensible ; et pas davantage avec une assimilation à l'objet par empathie, qui nous a semblé caractériser la psychologie de l'école de Saint-Victor. Il s'agit bien plutôt d'une connaissance d'ordre intellectuel, comme on l'a vu précédemment, qui procure un plaisir fondé sur une absence d'intérêt à l'égard de la chose qui est objet de perception : *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, il est de la nature du beau que, du seul fait de son aspect ou de sa connaissance, son appétence trouve repos (S. Th. I-II, 27, 1 à 3). La jouissance esthétique ne vise pas à une prise de possession de la chose et, au contraire, se contente et se satisfait à la considérer, à en apprécier les caractéristiques de proportion, d'intégralité et de clarté. À telle enseigne que les sens qui ont un rôle essentiel à jouer dans la perception du beau sont ceux *maxime cognoscitivi*, les plus cognitifs, comme la vue et l'ouïe ; et que ce que nous déclarons beaux ce sont des images et des sons, et non point les saveurs ni les odeurs (*ibidem*).

En outre, il est exclu que cette *visio* puisse être interprétée comme une intuition dans l'acception contemporaine du terme ; ni davantage, comme certains ont voulu le faire, comme « intuition intellectuelle ». Ni l'une ni l'autre de ces démarches cognitives n'est prise en considération dans la gnoséologie thomiste. Si par intuition on veut dire saisir la forme « dans le sensible et par le sensible », antérieurement à une quelconque abstraction³, pareille façon de

voir se trouve écartée dans le cadre d'une gnoséologie qui voit dans l'abstraction, la *simplex apprehensio*, la toute première opération cognitive qui imprime la catégorie intelligible dans l'intellect possible en vue d'élaborer le concept (*S. Th.* I, 84 ; I, 85, 1-3 ; cf. Roland-Gosselin 1930). Pour saint Thomas, l'intelligence humaine est discursive, et la *visio* esthétique révèle les mêmes caractéristiques d'opération composite et d'approche complexe de l'objet. L'intuition sensible nous porte au contact d'un aspect de la réalité singulière, néanmoins tout l'ensemble des conditions concomitantes qui déterminent une telle réalité, comme l'endroit, le temps ou la seule existence, ne sont pas perçues intuitivement et exigent tout au contraire ce travail discursif qui est représenté par l'opération de jugement. La connaissance esthétique, aux yeux de saint Thomas, présente le même degré de complexité que la connaissance intellectuelle, par la raison qu'elle fait référence à un même objet : la réalité substantielle.

1. Les citations du *De perspectiva* de même que celles du *De intelligentiis* sont extraites des pp. 145, 143 et 174 de l'édition Baemker 1908. Ample présentation accompagnée de textes in De Bruyne 1946, III, pp. 239-251. Cf. également Assunto 1961, pp. 167-169, Federici Vescovini 1965, pp. 132-133 sur Vitellion, et pp. 28-32 pour Adam Pulchrae Mulieris.

2. La polémique engagée par les interprètes à propos de la transcendantalité du beau chez Thomas d'Aquin est complexe. Pour une indication de l'« état de la question » et un examen des écrits thomistes, voir Eco 1970, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, chap. 2.

3. C'est la thèse soutenue par Maritain (1920) qui parle à ce sujet d'un « sens intelligencié » (pp. 38-41 et 173-178).

Saint Thomas et l'esthétique de l'organisme

8.1 Forme et substance

Si, à propos de saint Thomas, nous parlons d'esthétique de l'organisme et non pas d'esthétique de la forme, c'est pour une raison précise. Lorsque Albert le Grand nous entretient de la *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas*, il fait évidemment allusion à la forme aristotélicienne qui met en acte les potentialités de la matière et s'organise avec elle en *synolon*, c'est-à-dire en substance. Et il conçoit la beauté comme l'irradiation de cette idée organisatrice à travers la matière réduite à l'unité. Chez saint Thomas, en revanche, la manière dont peuvent être interprétés, en relation à l'ensemble du système, les concepts de *claritas*, *integritas* et *proportio* amène à conclure que, lorsqu'il parle de *forma* à propos du *pulchrum*, il a présente à l'esprit non pas tant la forme substantielle, mais bien plutôt la substance dans son entier, l'organisme en tant que synthèse concrète de matière et de forme.

Le recours au terme *forma* pour désigner la substance n'est pas rare chez Thomas d'Aquin. La *forma* peut être interprétée dans un sens superficiel comme *morphê*, et on a alors la *figura*, une qualité de la quatrième espèce, la délimitation quantitative d'un corps, sa conformation tridimensionnelle (*S. Th.* I-II, 110, 3 ad 3). *Forma*, c'est alors la forme substantielle qui toutefois, prenons-y garde, n'acquiert l'existence qu'en s'incorporant à une matière et en se dégageant ainsi de sa nature abstraite d'essence. Et enfin *forma* est, dans divers passages, *l'essentia*, c'est-à-dire la substance considérée comme passible de compréhension et de définition.

Pareille façon de penser les choses en termes de concrétisation substantielle est caractéristique de la métaphysique de saint

Thomas. Le fait de voir avant tout dans les choses la forme substantielle correspond à une position correctement aristotélicienne, mais il se ressent tout de même aussi d'habitudes mentales de tour platonicien, tendant à identifier dans le sensible (quand ce n'est pas en opposition au sensible) *l'idée*. En ce cas, le mouvement dialectique entre idée et réalité se présente comme un mouvement entre la chose et son essence : en regard de *l'id quod est*, de *l'ens*, de ce qui existe, se profile le *quo est*, sa raison essentielle. Il s'agit là déjà d'une attitude nettement plus critique que celle du symboliste qui, en présence de la chose, voit avant tout (ou voit uniquement) sa signification mystique. Pourtant, même dans une ontologie des essences, demeure toujours présente, fût-ce d'une manière souterraine, cette tentation idéaliste, en même temps que la conviction que, pour une chose, le fait qu'elle soit définissable importe davantage que le fait qu'elle existe concrètement. Or la particularité de l'ontologie thomiste par rapport aux positions antérieures réside justement en ceci : elle se présente comme une *ontologie existentielle*, pour laquelle ce qui compte avant tout c'est *l'ipsum esse*, la manifestation concrète d'existence. À l'association entre forme et matière se superpose de façon constitutive et déterminante l'association entre essence et existence. Le *quo est* ne rend pas compte de *l'ens* : la forme plus la matière ne sont encore rien. Mais lorsque, par la vertu de la participation divine, forme et matière s'unissent en une opération d'existence, alors, et alors seulement s'établit un rapport entre organisant et organisé. À ce point ce qui importe vraiment c'est l'organisme dans son entier en tant que vivant, la substance dont l'opération propre est *l'ipsum esse* (*Summa contra gentiles* II, 54). L'être n'est plus une simple détermination accidentelle de l'essence, comme c'était le cas pour Avicenne, mais ce qui rend possible et effective l'essence même ; et ce dont il est l'essence, la substance.

Les connexions entre forme et substance sont tellement poussées, au point que l'une ne saurait subsister sans l'autre, que pour saint Thomas le fait de nommer la première implique la seconde, à moins que n'intervienne une distinction logique. Dès lors, une essence, une *quidditas*, une quiddité en tant que forme appréhendée dans l'acte qui l'informe comme vivant, exprime par-dessus tout l'intensité d'une manifestation d'existence¹. C'est à juste titre qu'on a pu relever la corrélation entre cette ontologie et tout un développement de la culture et des rapports sociaux : « Le vivant et l'organique dont, vers la fin de l'âge antique, on avait perdu le sens et oublié la valeur font de nouveau l'objet d'une appréciation adéquate, et les choses particulières, singulières qui appartiennent à la réalité empirique n'ont plus besoin d'une légitimation surnaturelle, dans un

au-delà, pour devenir objet de l'art... Le Dieu présent et actif en chacun des ordres de la nature correspond à un monde plus ouvert, qui n'exclut pas la possibilité de l'ascension sociale. La hiérarchie métaphysique établie entre les choses continue, bien sûr, d'être le reflet d'une société articulée en castes, mais le libéralisme de l'époque se manifeste déjà dans le fait que même le degré le plus bas de l'être est considéré comme irremplaçable dans sa nature spécifique. » (Hauser 1953.)

8.2 Proportio et integritas

Si à présent nous examinons, à la lumière de ce concept d'organisme vivant, les diverses observations que saint Thomas formule à propos des trois critères du beau : *integritas*, *proportio* et *claritas*, nous nous rendons compte qu'ils n'acquièrent leur pleine signification qu'en tant qu'éléments caractéristiques d'une substance concrète (et non pas de la simple forme substantielle). Une série d'exemples nous est offerte par la multiplicité des acceptions qu'est susceptible de prendre la *proportio*.

Une des manières substantielles par lesquelles elle se manifeste consiste prioritairement dans la convenance de la matière à la forme, dans l'adaptation d'une simple potentialité au principe légalisant :

Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata ; quia proprius actus in propria materia fit.

Il convient que matière et forme soient toujours proportionnées l'une à l'autre et ajustées comme de façon naturelle ; pour la raison que chaque acte se produit dans sa propre matière.

(*Summa contra gentiles* II, 81)

Dans le Commentaire du *De anima* on trouve souligné le fait que la *proportio* ne constitue pas un simple attribut de la forme substantielle, mais qu'elle est le rapport même entre matière et forme, au point que, si vient à manquer la disposition de la matière à la forme, la forme elle-même disparaît (*Sententia libri de anima* I, 9, p. 46 b). Ceci, c'est la proportion typique capable d'intéresser celui qui considère esthétiquement la chose en appréciant la manière convenable dont elle est organisée.

À ce rapport s'en surajoute un autre, métaphysiquement plus profond et, sur le plan esthétique, impalpable : celui de l'essence à l'existence, un genre de proportion qui, plutôt que de s'offrir à la vision esthétique, en représente le fondement même par le fait qu'il confère un caractère concret à la chose (*Summa contra gentiles* II, 53). Les autres formes de proportion s'ensuivront comme autant d'effets phénoméniques de cette proportion métaphysique, et correspondront plus directement aux exigences de l'homme en matière esthétique. Saint Thomas rappelle avant tout la norme de la proportion sensible et quantitative, telle qu'on peut la percevoir dans le cas d'une statue ou d'une mélodie :

Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.

L'homme ressent du plaisir par les sensations des autres sens... à cause de la convenance inhérente aux choses sensibles... comme lorsque quelqu'un se délecte en entendant des sonorités bien harmonisées.

(S. Th. II-II, 141, 4 à 3)

Il y a en outre la proportion considérée comme convenance perçue par la seule pensée entre des agissements moraux ou des énoncés rationnels, cette beauté intelligible toujours tellement appréciée des hommes du Moyen Âge :

Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

La beauté spirituelle réside dans le fait que le comportement ou les actions d'une personne sont justement proportionnés selon la lumière spirituelle de la raison.

(S. Th. II-II, 145, 2)

Saint Thomas mentionne ensuite une proportion psychologique en tant que convenance de la chose aux capacités de fruition du sujet : une mention dérivée des théories de Boèce et de saint Augustin et, en fin de compte, une contribution au problème d'un rapport de sujet connaissant à chose connue. En présence de la régularité objective des phénomènes perçus, le sens révèle une telle adhésion innée à la proportion goûtée qu'on peut considérer qu'il est lui-

même une proportion (*S. Th.* I, 5, 4, à 1 ; *Sententia libri de anima* III, 2, p. 212).

Dans une direction objective, en outre, la proportion se réalisera à une infinité de niveaux, jusqu'à atteindre les proportions cosmiques du tout, en établissant l'Univers comme Ordre. Quand il expose des vues de ce genre, saint Thomas, en somme, ne fait que reposer des théories cosmologiques déjà rencontrées ; malgré cela, les pages dans lesquelles se déploie cette description de l'ordre cosmique ne sont pas dépourvues d'une vigueur de ton personnelle, ni d'une certaine originalité d'accent².

Mais il y a encore un autre genre de proportion qui représente un des axes principaux de la conception esthétique de Thomas d'Aquin, ainsi qu'une des constantes de l'esthétique médiévale : et c'est la proportion qui s'actualise soit comme adéquation de la chose à elle-même, soit comme adéquation de la chose à sa fonction propre. L'adéquation de la chose à elle-même, aux exigences de son espèce et de ce qu'elle a à être en particulier, c'est ce que la Scolastique indique par la formule *perfectio prima* :

Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...

Il est toutefois évident que, chez tous les êtres formés selon nature, il existe une limite précise, et une mesure bien déterminée de la grandeur et de l'accroissement...

(*Sententia libri de anima* II, 8, p. 101 b)

Il existe des hommes de taille différente, diversement proportionnés ; toutefois au-delà d'une certaine limite, et en deçà de cette même limite, on n'est plus en présence de la nature humaine à proprement parler, mais seulement d'une réalité anormale. Cette forme de perfection, on peut la rattacher à cet autre critère de la beauté, qui est *l'integritas*, qu'il convient justement d'interpréter comme présence, dans un tout organique, de toutes les parties qui concourent à le définir comme tel (*S. Th.* I, 73, 1). Un corps humain est difforme s'il se trouve privé d'un de ses membres, et nous qualifions de laids des amputés parce qu'il leur manque la proportion des parties par rapport au tout (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*) [*I Sent.* 44, 3, 12, 1]. Des principes d'esthétique organique dans le vrai sens du terme, et non dénués d'intérêt dans la ligne d'une phénoménologie de la

forme artistique telle qu'aujourd'hui nous pourrions la concevoir : encore que, à propos de l'art justement, la notion de *perfectio prima* se présente chez saint Thomas avec une acception assez restreinte : l'œuvre est dite achevée dès lors qu'elle se conforme à l'idée présente dans l'esprit de l'ouvrier, de *l'artifex*³.

La *perfectio prima*, en se réalisant, permet à la chose de s'adapter à sa fin propre, ouvrant ainsi la voie à la *perfectio secunda* (S. Th. I, 73, 1). La perfection formelle de la chose permet à celle-ci d'opérer selon sa finalité propre ; mais il est tout aussi vrai que la *perfectio secunda* commande la *perfectio prima* dans la mesure où une chose, pour être parfaite, doit justement se trouver disposée selon les nécessités de sa fonction : *finis est prius efficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem*, la fin précède la cause efficiente... étant donné que l'action qui produit un effet ne s'accomplit pas sans une fin (*De principiis naturae*, 4). C'est pour ce motif qu'une œuvre d'art (entendons l'œuvre de l'*ars*, de la technique au sens large du mot) est belle si elle est fonctionnelle, si sa forme est en conformité avec le but visé :

Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem.

Chaque ouvrier s'applique à introduire dans son ouvrage la disposition la meilleure, non pas absolument, mais en relation avec la fin recherchée.

(S. Th. I, 91, 3)

Un artisan qui fabriquerait une scie en cristal réaliserait effectivement un ouvrage défectueux, en dépit du bel effet obtenu, puisque l'objet ne correspondrait plus à sa fonction et ne pourrait pas servir *ad secundum*. Le corps humain est beau parce qu'il est structuré suivant une répartition appropriée des parties :

Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.

J'affirme donc que Dieu a attribué au corps humain la disposition la meilleure, suivant une conformité à telle forme et à telles opérations.

(*Ibidem*)

Il existe dans l'organisme de l'homme un ordre complexe de rapports entre les forces de l'âme et celles du corps, entre les puissances supérieures et les inférieures, de sorte que chaque aspect caractéristique de notre organisme possède une raison d'être et une convenance précises. C'est pour des raisons fonctionnelles que l'homme (excepté une capacité tactile supérieure) est doté de sens externes peu développés en comparaison des autres êtres vivants : par exemple l'odorat est faible car il a besoin de sécheresse, alors que la présence d'un cerveau plus grand que chez toute autre créature comporte une humidité considérable (nécessaire pour tempérer la chaleur émanant du cœur). Ainsi l'homme est dépourvu de plumes, de cornes et de griffes, parce que de tels attributs appartiennent à l'élément terrestre, prépondérant chez les animaux, tandis que chez l'homme les différents éléments s'équilibrent. En compensation l'homme est pourvu de mains, *organum organorum*, qui pallient toutes les autres déficiences. Et enfin l'homme est beau à cause de sa posture verticale ; et s'il est conçu de la sorte, c'est afin qu'une position inclinée de la tête n'entrave pas l'action des énergies sensibles internes dont le cerveau constitue le centre d'échanges ; et également pour que les mains, n'ayant pas à fonctionner en tant qu'organes de locomotion, demeurent disponibles pour atteindre leurs objectifs ; et enfin pour empêcher que la langue ne s'indure et devienne inapte à l'élocution, ce qui ne manquerait pas de se produire si l'homme se trouvait contraint à saisir sa nourriture avec la bouche. En vertu de ces raisons, et par-delà ces raisons, la stature de l'homme est droite afin que nous puissions, par le moyen du très noble sens de la vue, *libere... ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena* : qu'il nous soit donné de connaître en toute liberté et de toutes parts l'univers des choses sensibles, tant célestes que terrestres. C'est pourquoi l'homme est seul capable de jouir de la beauté des choses sensibles uniquement pour le plaisir qu'il en attend : *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilibum secundum seipsam* (S. Th. I, 91). Comme on peut s'en rendre compte, dans cette description du corps humain valeur esthétique et valeur fonctionnelle ne font qu'un : même les rudiments de la science de l'époque se trouvent réinterprétés selon des raisons qui relèvent de la beauté.

Toutes ces notions ainsi rassemblées autour de la question de la fonctionnalité du beau confèrent une forme systématique à une idée bien ancrée durant toute la période médiévale : une idée qui tend à une identification entre *pulchrum* et *utile*, comme s'il s'agissait là d'un corollaire de l'équation *pulchrum* et *bonum*. Une telle identification, considérée comme exigence fondamentale, est au demeurant la résultante d'une quantité de phénomènes vitaux, de

témoignages de vie : et les théoriciens pendant ce temps se donnent bien du mal pour distinguer entre les deux valeurs. La réticence à admettre une distinction entre penchant esthétique et penchant fonctionnel conduit à une insertion de ce qui est esthétique dans chaque manifestation de la vie ; et elle n'aboutit pas plus à assujettir le beau au bien ou à l'utile, qu'elle n'arrive à soumettre au beau ce qui est utile ou ce qui est bon. Lorsque l'homme d'aujourd'hui perçoit une incompatibilité entre l'art et la moralité, le pourquoi de cet accident est dû au fait qu'il se trouve contraint d'accorder une conception moderne de l'esthéticité à une appréciation du sentiment éthique qui reste encore d'appartenance classique. Pour l'homme du Moyen Âge, une chose ne peut être que laide quand elle ne vient pas s'insérer dans une hiérarchisation de finalités toutes centrées sur l'homme et sur sa destination surnaturelle. Seulement une chose ne saurait trouver place dans la hiérarchie des finalités si elle est laide, parce que la difformité qu'elle manifeste prend à l'évidence sa source dans quelque défectuosité de sa structure qui la rend inadaptée à sa destination propre.

Sans aucun doute ceci veut dire ou signifier une incapacité pour le moins relative de percevoir une sensation de plaisir esthétique qui pourrait nous être procurée, pourquoi pas, même par ce dont la difformité contrarie l'idéal éthique que l'on tient pour valable. Et, à l'opposé, ceci équivaut, de par sa signification, à justifier sur le plan de l'éthique, chaque fois que s'en offre l'occasion, ce qui apparaît, esthétiquement, source de plaisir. Dans la pratique, le Moyen Âge ne fait guère preuve d'une maîtrise équilibrée et accomplie dans le maniement de cette sensibilité : nous trouvons un saint Bernard qui perçoit le plaisir procuré par les formes monstrueuses sur les chapiteaux, et le récuse par excès de rigorisme ; d'autre part nous avons certains *carmina* des goliards, ou bien alors un Aucassin qui aime mieux aller en enfer où il retrouvera sa belle Nicolette, plutôt que dans un paradis peuplé de vieillards ronchonners. Mais faudrait-il pour autant s'imaginer que saint Bernard est plus moyenâgeux que les auteurs des *Carmina Burana* ? Confrontée à ces flous dont pâtit le modèle idéal, la philosophie de la *perfectio prima* et de la *perfectio secunda* exprime un *optimum* que, dans sa propre sphère de valeurs, le Moyen Âge n'arrête pas d'effleurer, d'approcher. La position thomiste est bien trop impeccable pour retrouver une correspondance spéculaire dans des interventions concrètes du goût et du jugement, mais malgré tout elle traduit sur le plan d'une déontologie les coordonnées fondamentales d'une civilisation et d'un mode de vie.

Détenteur des garanties liées à sa position, saint Thomas est à

même de proclamer, à la limite, une certaine autonomie du fait artistique :

Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat ; sed quale sit opus quod faciat.

Il n'appartient pas de célébrer les mérites de l'ouvrier, considéré en tant qu'ouvrier, pour une intention qui aurait présidé à son ouvrage ; il ne mérite que par l'ouvrage tel qu'il l'a réalisé.

(S. Th. I-II, 57, 3)

L'intention morale n'est pas à retenir et l'important, c'est que l'œuvre soit faite au mieux, mais l'œuvre n'est si bien faite que si elle se révèle positive en tous ses aspects. L'homme de l'art peut fort bien construire une maison en étant guidé par des calculs pervers, et rien n'empêche que la maison ne soit irréprochable du point de vue esthétique, ni qu'elle soit fondamentalement bonne dès lors qu'elle correspond à sa fonction. L'artiste est bien capable de sculpter, avec les meilleures intentions du monde, une statue indécente susceptible de déranger gravement le rythme moral d'une existence humaine, et il revient alors au Prince de bannir une telle œuvre de la Cité, parce que la Cité a son fondement dans une intégration organique de finalités, et ne saurait tolérer d'atteintes à sa propre *integritas* (S. Th. II-II, 169, 2 à 4).

8.3 Claritas

Toute cette suite de remarques prend appui, ainsi qu'on a pu le noter, sur le principe que l'organisme concret, considéré dans toute la complexité de ses relations, constitue le siège et le support de la valeur esthétique. Dans un pareil contexte, même la caractéristique de la *claritas*, du resplendissant, de la lumière, se trouve acquérir chez saint Thomas une signification radicalement différente de celle qu'elle pouvait présenter, par exemple, chez les néoplatoniciens. La lumière des néoplatoniciens est projetée d'en haut et répand sa créativité parmi les objets, ou même elle se constitue et se solidifie en objets. Mais la *claritas* de saint Thomas, elle, *provient d'en bas*, de l'intérieur de l'objet, comme auto-manifestation de la forme organisante. La lumière physique elle-même est une qualité active qui dérive de la forme substantielle du soleil, *consequens formam substantialem solis* (S. Th. I, 67, 3). La *claritas* des corps des

bienheureux consiste dans la luminosité même de l'âme glorifiée qui rejaillit sur l'aspect corporel (*S. Th., Supplément* 85) ; la *claritas*, dans le corps du Christ transfiguré *redundat ab anima* (*S. Th.* III, 45, 2) ; couleur et luminosité des corps seront donc les conséquences de la juste structuration d'un organisme conformément à des exigences naturelles.

Au niveau ontologique, c'est dans la *claritas* que consiste la véritable capacité expressive de l'organisme ; elle est – comme cela a été dit – la radioactivité de l'élément formel. Un organisme soumis à la perception et à la compréhension s'affirme comme tel, et l'intelligence en jouit à cause de la beauté de sa légalité. On voit qu'il ne s'agit pas là d'une expressivité ontologique qui subsisterait sans une prise de connaissance, *etiamsi a nullo cognoscatur* : c'est une capacité de manifestation qui ne se réalise qu'en présence d'une *visio* focalisante, sous l'effet d'un regard qui fixe de manière désintéressée l'objet *sub ratione causae formalis*. L'objet est ontologiquement disposé à être jugé beau, toutefois, pour qu'il soit déclaré tel, il convient que celui qui en jouit, en réalisant la proportion entre sujet connaissant et objet connu et en relevant toutes les convenances de l'organisme achevé, se rende apte à apprécier pleinement et librement le resplendissement, devant ses yeux, de toute cette perfection. La *claritas* est, ontologiquement, clarté en soi, et elle devient clarté pour nous, clarté esthétique, lorsqu'une vision se porte spécifiquement sur elle.

En conséquence, la *visio* esthétique est pour saint Thomas *un acte de jugement* qui implique composition et division, affirmation d'un rapport entre les parties et le tout, appréciation d'une docilité de la matière à la forme, conscience des finalités et de la mesure où elles sont appropriées⁴. La vision esthétique n'est pas une intuition simultanée, mais un *discours* sur la chose. Le dynamisme de l'acte de jugement correspond au dynamisme de l'acte d'existence organisée que la vision perçoit. C'est la raison pour laquelle saint Thomas affirme :

Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa.

L'appétit trouve son aboutissement dans le bien et dans la paix et dans la beauté, ce qui ne signifie pas qu'il le trouve en des choses différentes.

(*De veritate* XXII, 1 à 12)

La *pax*, c'est la *tranquillitas ordinis* ; après l'effort imposé par la compréhension discursive, l'intellect jouit du spectacle d'un ordre et d'une intégrité qui se manifeste comme claire présence de soi. À ce point, en même temps que le plaisir, on éprouve un sentiment de paix, une paix qui implique l'élimination du trouble et de tout ce qui s'oppose à l'obtention du bien, *importat remotionem perturbantium et impediendum adeptionem*. La joie de la vision, c'est la joie libre d'une contemplation éloignée du désir, comblée par la perfection qu'elle admire. Les choses belles *visa placent*, non point parce qu'elles seraient saisies sans effort, mais au contraire parce qu'elles sont conquises à travers l'effort et que leur jouissance intervient au terme de celui-ci. Nous éprouvons de la joie grâce à la capacité cognitive qui s'exerce sans rencontrer d'obstacles, et de la joie, aussi, dans le désir qui trouve son apaisement par l'opération de la capacité cognitive.

1. On lira à ce sujet le chapitre « Essence et réalité » de Gilson, 1949.

2. *In librum de divinis nom.* IV, IX, X, XI. Il s'agit de toute une suite de pages qui fournissent l'image d'un ordre de divers ordres, d'une organisation d'organismes. La base ontologique de cette mise en relation complexe de formes, nous la trouvons in *Summa contra gentiles* II, 16.

3. *S. Th.* I, 16, 1. À propos de l'intégrité du tout organique, il nous a déjà semblé pouvoir relever des analogies intéressantes entre ces principes et certaines descriptions modernes de la perfection formelle. Voir Eco 1970, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, p. 95, le rapprochement avec l'esthétique de L. Pareyson.

4. *S. Th.* I, 85, 5. La mention de la fruition esthétique vue comme une opération complexe de comparaison se trouve également chez saint Bonaventure, *Itinerarium*, II, 4-6.

Développements et crise d'une esthétique de l'organisme

9.1 Ulrich de Strasbourg, Saint Bonaventure et Lulle

Pendant les cours qu'Albert le Grand donna à Cologne, de 1248 à 1252, consacrés à un commentaire du chapitre quatre du *De divinis nominibus*, il y avait aussi, parmi les disciples du maître, en même temps que saint Thomas, Ulrich de Strasbourg. Celui-ci devait plus tard, à peu près à la même époque où Thomas d'Aquin rédigeait sa *Summa*, composer un *Liber de summo bono*, ouvrage dans lequel il développait une conception esthétique fondée sur les concepts de forme, lumière, proportion. Ulrich élaborait même une casuistique de la proportion beaucoup plus détaillée et spécifique que la casuistique thomiste (et que, d'ailleurs, on ne peut reconstituer qu'à travers des notations éparses), et avec un propos esthétique plus évident. Cependant, le concept de forme dont Ulrich de Strasbourg fait usage est fortement imprégné de néoplatonisme, et il lui manque ces éléments liés au concret que nous avons pu reconnaître dans la substance thomiste. Pour Ulrich la beauté est *splendor formae* suivant l'acception albertienne, mais la forme présente toutes les caractéristiques de la lumière néoplatonicienne, et la conception qu'a l'auteur des réalités visibles se ressent de l'influence du *De causis*.

Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet... Qualibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.

Étant donné que toute forme est un effet de la Première lumière intellectuelle, laquelle agit au moyen de sa propre essence, il convient nécessairement que la lumière participe de la nature de sa propre cause par similitude... Chaque forme apparaît d'autant plus laide qu'elle participe moins de cette lumière, du fait de l'obscurcissement provoqué par la matière, en revanche plus elle possède de cette lumière en s'élevant au-dessus de la matière, plus elle est belle.

(*Liber de summo bono II, 3, 5 ; in Pouillon*
1946, p. 328)

Point n'est besoin de souligner davantage la profonde fracture qui sépare la pensée de Thomas d'Aquin de celle d'Ulrich de Strasbourg.

Saint Bonaventure, lui aussi, développe une théorie esthétique basée sur des fondements hylémorphiques, mais nous avons pu observer que de telles notions s'insèrent dans le contexte plus vaste d'une métaphysique de la lumière. En ce qui concerne sa source d'inspiration augustinienne, elle le conduit à formuler une esthétique de la proportion, de l'*aequalitas numerosa* (amplifiée dans le traité *De musica*), dont la caractéristique essentielle ne tient pas tellement au fait qu'elle se voudrait une théorie originale de la proportion, mais réside bien plutôt dans l'observation que, selon saint Bonaventure, les normes de l'*aequalitas* sont découvertes par l'artiste, dans le secret de son âme. À cet égard, il apparaît que saint Bonaventure et l'école franciscaine mettent en circulation des idées qui déboucheront sur toute une problématique de l'inspiration et de l'idée artistique.

Des positions proches des positions thomistes, on en peut rencontrer chez Raymond Lulle qui, dans son *Ars magna*, fait intervenir par exemple la notion de *magnitudo* comme sorte de beauté procédant de l'*integritas* ; il s'agit ici d'un principe susceptible de légitimer une exiguité des rapports de proportion si celle-ci se trouve imposée par des nécessités particulières de l'organisme en question, comme c'est le cas pour un enfant. Cela dit, le mode de pensée d'un Raymond Lulle s'oriente déjà suivant un cheminement différent : la vision qu'il a du Cosmos en tant qu'organisme ne présente ni les caractéristiques mythico-métaphysiques qui signalaient la cosmologie timéique, ni l'aspect plus rationnellement naturaliste du Cosmos organisé de saint Thomas. Elle anticipe par ses suggestions certain sentiment magique et cabalistique, et elle prélude au platonisme de la Renaissance. Qu'on relève par exemple cette définition de la concordance comme chaîne universelle, et

qu'on la rapproche du texte de Giordano Bruno cité plus avant (paragraphe 5 du chap. 12 : « Après la Scolastique ») :

Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mundi catenam appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae : sive symbolum quod res inter se habent.

Le lien d'harmonieuse concordance se maintient du niveau le plus élevé jusqu'au plus bas. Il existe en effet une sorte d'amitié universelle entre toutes les choses, à laquelle toutes choses ont part, et pareil lien a été appelé par plusieurs, par exemple par Homère, chaîne dorée du monde, ou bien ceinture de Vénus, ou lien de nature : autant dire un symbole que les choses ont en partage.

(*Rhetorica*, éd. 1598, p. 199)

9.2 Duns Scot, Ockham et l'individu

Si nous voulons découvrir un prolongement véritablement suggestif des thèmes thomistes, c'est vers Duns Scot que nous devons nous tourner, en nous efforçant d'en interpréter les écrits. Les interpréter, car en effet, à l'exception de quelques énoncés offrant un certain intérêt, les indications que Duns Scot apporte en matière d'esthétique sont présentes de façon plutôt implicite dans l'exposé de ses positions métaphysiques et gnoséologiques.

On rencontre chez Duns Scot une définition remarquable de la beauté, qui se différencie insensiblement mais profondément des autres que nous avons examinées :

Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.

La beauté n'est pas une qualité absolue présente de manière indépendante dans un beau corps, mais elle résulte de l'association de tous les aspects qui conviennent à un tel corps, comme par exemple la grandeur, le contour et la couleur ; et de l'association de toutes les relations que ces propriétés ont avec le corps et entre elles.

Une telle conception de la beauté fondée sur un système de relations, et cette manière d'insister sur l'*aggregatio* revêtent un tour tout à fait personnel à la lumière de la théorie scotiste de la pluralité des formes.

Selon Duns Scot l'actualité du composé procède de l'actualité de toutes ses parties, et l'unité du composé n'exige pas l'unité de la forme mais la subordination naturelle des formes partielles à la forme ultime. Pour saint Thomas, lorsque plusieurs formes se trouvaient associées en vue de produire un corps mixte (comme le corps humain), elles perdaient leur forme substantielle propre, de sorte que le corps tout entier se trouvait informé par la nouvelle forme substantielle du composé (l'âme, dans le cas présent) ; dans ces conditions les substances composantes ne manifestaient leur autonomie antérieure que par le biais de certaines *virtutes* ou propriétés qui demeuraient comme des attributs du nouveau composé (*De mixtione elementorum* ; S. Th. I, 76, 4 ; *Quodlibet* I, 5). En prônant ainsi l'unicité de la forme substantielle, saint Thomas se trouvait conduit à considérer l'organisme principalement sous l'aspect de l'unité. La théorie de la pluralité des *formalitates*, à l'inverse, porte l'esthétique scotiste à renforcer un aspect relationnel, et à suggérer une vision plus analytique et moins unitaire de la beauté.

Un autre aspect réellement nouveau, que Duns Scot suggère sans toutefois le relier aux problèmes d'esthétique, se trouve dépendre de la théorie de la *haecceitas*. La *haecceitas* en tant que propriété individualisante n'a pas tant pour effet d'ajouter de la perfection à la forme, que d'investir radicalement le composé et de le doter d'une individualisation concrète. Alors que, selon une optique thomiste, le fait de percevoir l'organisme dans sa réalité concrète n'en signifie pas moins le percevoir comme concrétion d'une *quidditas* spécifique – et donc, dans une certaine mesure, *typique*, représentative d'une catégorie – suivant la perspective de Duns Scot, l'individu n'est rien d'autre que lui-même, et il l'est en vertu d'un principe qui en aucun cas ne saurait *composer* avec lui, se distinguer de lui par effet de logique, mais qui en constitue l'ultime perfectionnement dans le sens de la réalisation concrète. Chaque entité individuelle est par elle-même distincte de chaque autre unité : *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio*.

Ici, plus encore qu'au jugement de saint Thomas, l'individu apparaît supérieur à l'essence, plus accompli, plus parfait dans son

entité, et ce non seulement par le fait d'exister, mais par le fait d'être déterminé de façon singulière, d'être unique. Dans la *ratio individui* est inclus ce quelque chose qui fait défaut à la *natura communis* : ce qui se trouve inclus dans l'individu est une *entitas positiva* qui fait partie intégrante de la nature commune, et qui prédispose cette nature à l'individualité (*Ordinatio* I, 3, 1, 5-6 ; sur ces questions, cf. Marmo 1981-1982).

La singularité absolue de la *haecceitas*, son pouvoir de déterminer l'individu comme un *unicum*, ce concept si entraînant et tellement proche d'une sensibilité moderne, Duns Scot ne se préoccupe pas de le relier aux problèmes d'esthétique. Néanmoins il ne fait pas de doute qu'une telle prise de position philosophique se ressent de tout un climat culturel dans lequel s'opère progressivement une restauration des valeurs individuelles, et qui trouve dans l'art gothique rayonnant et dans les amorces du gothique flamboyant un équivalent manifeste.

Le gothique classique, celui de Chartres et d'Amiens, correspondait davantage à une sensibilité encline à saisir le resplendissement typique de la forme dans l'objet, et portée, ainsi qu'on l'a noté, à reconnaître l'unité dans la multiplicité. Avec le gothique du milieu du XIII^e siècle, la considération du détail se substitue à celle de l'ensemble : la vision se fait plus analytique, c'est désormais le multiple qui capte le regard (et dans le Moyen Âge tardif ce caractère analytique de la vision atteindra ses limites extrêmes avec la miniature et avec la peinture franco-flamande) ; ce n'est pas s'avancer trop que de discerner ici la réalisation de la *forme relationnelle*, la forme constituée de formes autonomes, que nous propose la philosophie de Duns Scot. Durant la même période, une sensibilité à ce qui est typique cède petit à petit la place à une sensibilité orientée vers l'individuel : on a de plus en plus tendance à délaisser une statuaire vouée à fixer dans la pierre les images typiques d'espèces et de catégories humaines, pour au contraire mettre en relief les traits individuels des figures, pour enregistrer des caractéristiques exceptionnelles. L'importance et la diversité des facteurs de maturation culturelle et sociale qui ont concouru à pareille évolution nous sont connues ; mais ce qui nous frappe incontestablement, c'est d'observer comment, par des cheminements souterrains, une certaine métaphysique pourtant engagée dans ce que l'on tiendrait en somme pour des controverses d'école, répond au climat culturel de l'époque et, en le déterminant, s'en trouve déterminée à son tour, laissant percevoir des rapports et des développements possibles.

La théorie de la *haecceitas* ouvre une voie que ni Duns Scot ni ses

contemporains ne pouvaient encore parcourir. La *haecceitas* ne se trouve pas saisie par l'intelligence abstractive mais par l'intuition : l'intellect ne parvient à l'appréhender que de manière confuse et doit se replier sur des concepts universels. Individualité, irréductibilité, originalité d'une part – cognition intuitive de l'autre : il n'est pas nécessaire de souligner beaucoup les potentialités de ces concepts pour ce qui concerne le développement ultérieur des théories esthétiques.

Avec l'apparition de ces notions, ce qui se fait jour c'est l'impossibilité, pour une conception organique de la beauté, de se maintenir, de survivre – tout au moins dans les termes au moyen desquels les systèmes scolastiques étaient susceptibles de la formuler : caractère analytique de la vision, et sentiment d'une individualité qualitative à discerner constituent les pôles opposés entre lesquels le concept thomiste d'organisme esthétique se trouve déchiré (cf. De Bruyne 1946, III, pp. 352 sq. ; sur Duns Scot en général cf. Gilson > 1952a, et Bettoni 1966).

Ce concept d'organisme esthétique est d'ores et déjà inconcevable dans la philosophie d'un Guillaume d'Ockham, même si chez cet auteur affleurent ici et là les références de routine aux thèmes traditionnels. La contingence absolue des choses créées et l'absence en Dieu d'idées éternelles régulatrices, ôtent désormais toute raison d'être au concept d'un *ordo* stable du Cosmos auquel s'accorderaient les choses, vers lequel tendraient nos dispositions psychologiques, et dont pourrait s'inspirer l'*artifex*. L'ordre et l'unité de l'univers, nous déclare Ockham, ne sont pas une sorte de chaîne qui relierait entre eux les corps répartis dans cet univers même (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). Les corps sont des absolus numériquement distincts (*quae non faciunt unam rem numero*), situés à des distances irrégulières les uns des autres. La notion d'ordre peut exprimer leur position réciproque, mais non pas une réalité implicite dans leur essence (*Quodlibet* VIII, 8). La notion de forme organisante, d'un principe rationnel qui soit distinct de ses parties et néanmoins les informe, a disparu. Les parties sont disposées d'une certaine manière, mais *praeter illas partes absolutas nulla res est*, en dehors de ces parties absolues (indépendantes), il n'y a rien (*Ordinatio* 30, 1).

L'idée de proportion se retrouve par conséquent bien appauvrie. La réalité des universaux, nécessaire à une reconnaissance d'*integritas*, se dissout dans le nominalisme (ou, au moins, du conceptualisme) ; quant au problème d'une valeur transcendantale du beau et des distinctions qui le spécifient, il est douteux qu'il puisse encore être posé dès lors que n'existent plus de distinctions ni formelles ni virtuelles. Ce qui subsiste, c'est l'intuition du singulier,

la connaissance d'un existant analysable de façon empirique dans ses proportions visibles (*Ordinatio*, Prol. 1). L'idée même qui guide la création de l'artiste n'est qu'un modèle particulier de la chose qu'il veut réaliser, et non l'idée de sa forme universelle (sur Ockham, cf. Ghisalberti 1972 et 1976).

Toutes ces prises de position s'expriment de façon encore plus décisive chez Nicolas d'Autrecourt, avec sa mise en question des principes de causalité, de substance et de finalité. S'il est admis que la cause ne peut être affirmée au moyen de son effet ; si l'on n'est pas en droit d'affirmer qu'une chose représente la finalité d'une autre ; s'il n'est pas en notre pouvoir de distinguer une hiérarchie dans les degrés de l'être et qu'il n'existe pas de choses plus parfaites que les autres, parce qu'en réalité elles sont toutes ni plus ni moins différentes les unes des autres ; si, par conséquent, les jugements par lesquels nous entendons hiérarchiser ne sont que le reflet de nos préférences personnelles ; alors il devient patent que l'on ne saurait prôner un caractère organique, une harmonie fondée sur la dépendance, une adéquation à une fin déterminée, un ordre des proportions, une causalité de la *perfectio prima* par rapport à la *perfectio secunda* ou un rapport de perfectibilité de l'une à l'autre.

Avec l'intervention de ces penseurs, en même temps que des voies nouvelles s'ouvrent à la science et à la spéculation philosophique, s'impose la nécessité d'élaborer de nouvelles catégories esthétiques qui ne soient plus celles sur lesquelles le Moyen Âge tout entier, à travers une succession d'accentuations variées, s'était jusqu'alors appuyé. Dans un monde composé de *singularité*, il va falloir que la beauté devienne la singularité de l'image créée grâce à l'*ingenium* et à la *felicity*. L'esthétique de la Renaissance sera certes platonicienne, mais la critique philosophique présentée par les ockhamistes introduit à l'esthétique du maniérisme.

N'empêche que les philosophes, tandis qu'ils sapent les fondements du beau métaphysique, ne se rendent pas encore bien compte de tout ce que peut impliquer leur prise de position à l'égard des problèmes esthétiques : l'homme qui n'est plus en mesure de contempler un ordre préétabli, et qui cesse de se mouvoir dans un univers aux significations toutes bien définies et accomplies à travers les relations stables des genres et des espèces, est un homme qui est à même de réaliser une infinité de possibilités individuelles (cf. Garin 1954, p. 38). Les philosophes se plongent dans le courant des disputes de l'école sur son déclin, ou alors, à la manière d'un Ockham, ils s'élancent dans l'arène de la lutte politique en plein renouveau. Quant à la thématique esthétique de l'invention et de l'homme poète, d'autres auront à s'en occuper.

9.3 Les mystiques allemands

Confrontés à cette œuvre de lente démolition menée par la Scolastique tardive au détriment de la métaphysique du beau, les mystiques, qui représentent l'autre visage philosophique et religieux de l'époque, se révèlent incapables d'opérer une quelconque récupération ou de provoquer la moindre reprise. Les mystiques allemands du XIII^e et du XIV^e siècle, étant admis qu'ils sauront nous communiquer, par le biais de l'analogie, des énoncés intéressants sur le processus d'idéation poétique (comme nous le verrons par la suite), ne font que nous entretenir continuellement de la Beauté expérimentée durant leurs extases : ils sont incapables de nous dire quoi que ce soit de positif à son sujet. Dieu étant ineffable, on le dira Beau tout comme on pourrait le dire Parfait ou Infini ; la catégorie du beau, si on les écoute, est un nom qui signale ce qui n'est pas signalable, et le signale par défaut. Ce qui subsiste de leur expérience, le seul résultat, c'est le sentiment d'un plaisir des plus intense mais qui ne revêt aucune forme. On voit s'effacer jusqu'à ce goût d'une intellection pénétrée d'amour qui contemple la beauté des choses et, à partir d'elle, remonte à Dieu : un penchant qui était attesté très vivement chez les mystiques du XII^e siècle et qui avait permis à l'école de Saint-Victor d'élaborer des esthétiques solidement charpentées. Comment peut-on encore contempler une *tranquillitas ordinis*, une beauté du Cosmos, l'harmonie des attributs divins, alors que Dieu est désormais représenté comme brasier, abîme, nourriture offerte à une avidité insatiable ?

Suso parle d'un abîme sans fond de toutes les choses délicieuses ; Eckhart d'un « abîme sans mesure et sans forme de la divinité silencieuse et déserte » ; et il avertit que « l'âme parvient à la suprême béatitude... en se plongeant au sein de la divinité déserte où il n'y a trace ni d'ouvrage ni d'image... » (*Predigten* 60 et 76). En cet abîme, affirme Tauler, « l'esprit se perd lui-même, il ne sait plus rien ni de Dieu ni de lui-même, il ne distingue ni l'égal ni l'inégal, ni quoi que ce soit : parce qu'il s'est englouti dans l'unité de Dieu et qu'il a oublié toutes les différences » (*Predigten* 28). Ni ouvrage ni image, ni distinctions, ni relations, ni connaissance : décidément, le Moyen Âge des derniers mystiques n'a rien à nous déclarer à propos de la beauté.

Durant cette période de transition entre les esthétiques du

xiii^e siècle et la Renaissance proprement dite, il n'y aura que les artistes – en imposant leur force, en manifestant un aspect nouveau et orgueilleux de leur individualité et une connaissance critique de leur métier, et ce des troubadours à Dante – qui auront la capacité d'apporter quelque chose à l'histoire de la sensibilité et des théories esthétiques.

Théories de l'art

10.1 La théorie de l'ars

La théorie de l'art constitue sans conteste le chapitre le plus anonyme, dans une histoire de l'esthétique médiévale : l'opinion des hommes du Moyen Âge sur l'*ars*, en effet, mis à part de nombreuses et caractéristiques fluctuations dont une analyse minutieuse devrait pouvoir rendre compte, est demeurée à peu près concordante et ancrée à une théorie classique et intellectualiste du *facere*, du *faire* humain. Si l'on prend des définitions telles que *ars est recta ratio factibilium* (l'art est la juste connaissance de ce qui doit être fait : *S. Th.* I-II, 57, 4), ou bien *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (l'art est le fondement du faire et de la réflexion sur les choses à faire : *Summa fratris Alexandri* II, 12, 21), on a du mal à leur reconnaître une paternité définie. Le Moyen Âge les a répétées et formulées de diverses manières, depuis les Carolingiens jusqu'à Duns Scot, à partir des indications d'Aristote, principalement, et de toute la tradition grecque, de Cicéron, des stoïciens, de Marc-Victorin, d'Isidore de Séville, de Cassiodore.

Les définitions citées impliquent deux éléments de base : un élément cognitif (*ratio*, *cogitatio*) et un second élément, productif (*faciendi*, *factibilium*), et c'est sur ces prémisses que prend appui la théorie de l'art. L'art est une connaissance de règles données, objectives : sur ce point le Moyen Âge est unanime. L'*ars* est ainsi dénommé parce qu'il contraint, *arctat*, comme le répète Jean de Salisbury (*Metalogicus* I, 12). Mais, rappelait Isidore de Séville, on l'appelle également *ars*, du grec *aretés* (*Etymologiarum libri* XX, I, 1), parce qu'il est une vertu, une capacité de réaliser quelque chose, et donc une *virtus operativa*, une vertu de l'intellect pratique. L'art s'inscrit dans le domaine du faire et non dans celui de l'*agir* qui

relève de la moralité et de cette *virtus* régulatrice qui est la Prudence, *recta ratio agibilium*, juste connaissance des actions à accomplir. L'art présente quelque analogie avec la Prudence, nous informent les théologiens, seulement, tandis que la Prudence dirige le jugement pratique dans les situations contingentes où il convient d'agir et vise au bien de l'homme, l'art dirige l'opération effectuée sur des matériaux physiques (la sculpture, par exemple) ou mentaux (comme la logique ou la rhétorique) en vue de produire un ouvrage. L'art vise au *bonum operis*, l'important pour le forgeron est de façonner une bonne épée, peu importe qu'elle soit ensuite utilisée à des fins nobles ou criminelles. Intellectualisme et objectivisme constituent donc les deux aspects de la théorie médiévale de l'art : l'art est une science (*ars sine scientia nihil est*) et produit des objets dotés d'une légalité propre, des choses construites. L'art n'est pas expression mais construction, opération en vue d'un résultat.

Construction d'un navire aussi bien que d'une maison, d'un marteau comme d'une miniature : l'*artifex* c'est le maréchal-ferrant, le rhéteur, le poète, le peintre et le tondeur de moutons. Ceci correspond à l'autre aspect, bien connu, de la conception médiévale de l'art : le concept d'*ars* est extrêmement vaste et il englobe aussi ce que nous appellerions l'artisanat ou la technologie, et la théorie de l'art est prioritairement une *théorie du métier*. L'*artifex* produit quelque chose qui sert à corriger, intégrer ou prolonger la nature. L'homme s'emploie à l'art par indigence : né démuné de poils, de crocs, de griffes, incapable de courir assez vite ou de se blottir dans une coquille ou dans une armature naturelle, il observe les opérations de la nature et s'en fait l'imitateur. En regardant les eaux s'écouler au long des pentes d'une montagne sans s'arrêter sur le sommet ou pénétrer à l'intérieur, il invente le toit et la maison (Hugues de Saint-Victor, *Didascalion* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam* : chaque ouvrage est du Créateur, ou de la nature, ou d'un ouvrier qui imite la nature (Guillaume de Conches, *Glosae super Platonem*, éd. Jeaneau, p. 104).

L'art imite par conséquent la nature, mais non pas afin de copier servilement ce que la nature lui propose comme modèle : dans l'imitation de l'art il entre de l'invention, une réélaboration. L'art assemble les choses dispersées et sépare celles qui sont assemblées, il prolonge l'œuvre de la nature et en continue le *nisus*, l'effort créateur. *Ars imitatur naturam*, c'est vrai, mais *in sua operatione* : l'art imite la nature non pas au sens que la nécessité l'oblige à en reproduire les formes, mais parce qu'il imite l'opération de la nature (S. Th. I, 117, 1). Ce complément est d'importance, s'agissant ici

d'une formule qui a toujours paru plus banale qu'elle ne l'était réellement. La théorie médiévale de l'art est intéressante justement de ce point de vue : c'est une philosophie de la formativité de la technique humaine et des rapports entre celle-ci et la formativité naturelle.

Une des analyses les plus suggestives de ce rapport, c'est chez Jean de Salisbury que nous la rencontrons. L'art procure la capacité de réaliser des choses possibles selon la nature, en abrégant le cours de celle-ci et en anticipant les résultats :

Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam méthodon dicunt, quasi compendiarium rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit : artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutriculam rationem.

Il offre pour ainsi dire un chemin raccourci par rapport au long parcours de la nature pour ce qui est des choses qui peuvent être faites et il confère (ainsi que je l'ai déjà dit) la capacité de réaliser les choses difficiles. C'est pourquoi d'ailleurs les Grecs appellent *méthodon* le raisonnement succinct qui évite l'excessive dépense de la nature et dirige son cours tortueux, de manière que l'on puisse réaliser plus correctement et plus aisément ce qu'il est utile de faire. En effet la nature, bien qu'agile, n'atteint pas à l'aisance de l'art, à moins qu'on ne la dirige : elle est toutefois mère de tous les arts et elle leur donne la raison comme nourrice afin qu'ils progressent et se perfectionnent.

(*Metalogicus I, 11*)

La nature, de son côté, incite l'activité de l'esprit (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) à percevoir les choses, à les entreposer dans la réserve de la mémoire, à les examiner et à les confronter. L'art et la nature se prêtent un concours mutuel dans cette croissance continue. Quand Jean de Salisbury parle d'*ingenium*, il n'entend pas ce à quoi penseront les maniéristes en employant le même terme, il pense tout au plus à la *virtus operandi*. Mais quand il dit *Natura*, il se réfère assurément au climat culturel du XII^e siècle, et il pense à quelque chose de vivant et d'organique, à une auxiliaire du Créateur, à une matrice productrice de formes.

10.2 Ontologie de la forme artistique

Les philosophes du XIII^e siècle brideront de telles représentations de l'*ars* comme capacité liée aux énergies cosmogoniques, en élaborant une ontologie de la forme artistique qui en restreint passablement les possibilités.

Pour saint Thomas une profonde différence ontologique sépare les organismes de la nature et ceux de l'art. La forme que l'artiste introduit dans la matière sur laquelle il œuvre n'est pas une forme substantielle mais *accidentelle*. La matière qui se dispose à être modelée à des fins artistiques n'est pas puissance pure, matière *ex qua* : elle est déjà substance, acte déterminé, marbre, bronze, argile, verre ; c'est une matière *in qua*, un *subjectum* sur lequel opèrent les formes accidentelles pour l'amener à revêtir des figures déterminées sans qu'en soit entamée la nature substantielle¹. *Ars operatur ex materia quam natura ministrat* : l'art opère selon la matière offerte par la nature (*Sententia libri de anima* II, 1, p. 696 ; cf. *S. Th.* I, 77, 6). Saint Thomas propose l'exemple du cuivre dont on peut extraire une statue. Ce cuivre possède déjà en puissance une disposition à la figure qu'on lui fera revêtir, il est *infiguratum*, il est *privatio formae*, mais la forme artistique qui le fait devenir statue ne le modifie que superficiellement car le fait qu'il soit cuivre ne dépend en rien de la forme accidentelle.

Ce texte nous montre à quel point une vision de l'art comme force créatrice était étrangère à la mentalité médiévale : à son plus haut niveau de réalisation l'art organise d'excellentes figurations, des *terminationes* superficielles de la matière, mais il doit se résigner à une certaine humilité ontologique face à la primauté de la nature. Les entités reliées par l'art ne réalisent pas la substance d'un nouvel être singulier mais se maintiennent chacune dans sa réalité substantielle particulière, seulement *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis*, ordonnées en une figure donnée par seule coordination (*S. Th.* III, 2, 1). Elles demeurent en vie par la vertu de la matière qui est leur support, tandis que les choses naturelles sont gardées en vie par la vertu de la participation divine (*Summa contra gentiles*, III, 64).

Pour saint Bonaventure trois forces sont agissantes dans l'univers : Dieu qui opère à partir du néant, la nature qui opère sur l'être en puissance, et l'art qui opère sur la nature et présuppose l'*ens completum*. L'artiste peut favoriser ou accélérer le rythme productif de la nature, il n'est pas en son pouvoir de rivaliser avec elle (*II Sent.*, 7, 2, 2, 2).

Ces idées se trouvent reprises par la Scolastique en vulgaire, dans le cadre du savoir encyclopédique, et par l'opinion commune. Dans le *Roman de la Rose* Jean de Meung (qui rédigea sa part du livre peu de temps après la composition de la Somme thomiste) dans le cours de l'évocation de Nature préoccupée de perpétuer les espèces, introduit une longue digression sur l'Art. L'Art ne produit pas de formes vraies comme le fait Nature ; agenouillé devant elle il la supplie (tel un mendiant pauvre de savoir, mais désireux de l'imiter) de lui apprendre à embrasser la réalité dans ses figures. Pourtant, même en imitant le travail de Nature, Art ne parvient pas à créer de choses vivantes ; et ici la défiance ontologique des philosophes revêt les allures de la désillusion naïve du spectateur qui voit comment Art sait former « chevaliers sur beaux destriers, tout couverts d'armes bleues, jaunes ou vertes, ou bigarrées d'autres couleurs, les oiseaux dans les buissons, les poissons de toutes eaux, les bêtes sauvages qui pâturent par les bois, toutes les herbes, toutes les fleurettes que jouvenceaux et pucelles vont cueillir dans la forêt au printemps... », mais « jamais, si habile soit-il, il ne les fera marcher d'eux-mêmes, vivre, mouvoir, sentir, parler » (traduction d'André Mary). Il ne faut pas rechercher dans de telles déclarations l'expression d'une sensibilité limitée, inapte à comprendre la valeur propre de l'art. Comme cela se passe chez saint Thomas, Jean de Meung se montre ici préoccupé de déterminer les capacités de la nature et de l'art sur le plan scientifique, et non pas sur le plan esthétique, et il est alors naturel que pour les besoins de la démonstration il déprécie le second. La différence entre Jean de Meung et Thomas d'Aquin réside en ceci : pour le poète français l'argument doit servir à démontrer par comparaison avec l'art la supériorité de l'alchimie qui possède le pouvoir de transmuter les substances. Signe que, pour la culture laïque de l'époque, sous le couvert de la Scolastique, c'étaient déjà les exigences de la science et de la philosophie naturelle de la Renaissance qui se faisaient jour.

En dépit de toutes les limitations qu'elle fixe, l'ontologie de la forme artistique établit néanmoins, sans équivoque possible, la connexion entre l'esthétique et l'artistique en fondant l'un et l'autre sur des concepts formels. Saint Thomas suggère même l'idée que les formes de l'art seraient plus accessibles et naturelles à l'homme (et donc plus facilement passibles de fruition esthétique), du fait qu'elles ne nécessitent pas une compréhension qui doive s'appliquer à ce que la complexité substantielle a de plus intime, mais qu'elles peuvent être saisies à travers leur superficialité empirique (*S. Th.* I, 77, 1 à 7 ; *Sententia libri de anima* II, 2, p. 74).

10.3 Arts libéraux et arts serviles

S'il est bien vrai que le Moyen Âge opère la soudure de l'esthétique à l'artistique, il n'en demeure pas moins que son sentiment de ce qui est *spécifiquement artistique* est fort restreint. C'est-à-dire qu'il manque au Moyen Âge une théorie des beaux-arts, une notion de l'art telle que nous la concevons de nos jours, comme production d'œuvres ayant pour objet primordial de susciter la jouissance esthétique, avec toute la dignité qu'implique une telle destination. Les vicissitudes du système des arts du Moyen Âge nous montrent à quel point il était difficile de définir et de hiérarchiser exactement les diverses activités productives. Or on voit que les subdivisions ne visent jamais à départager les arts du beau et les arts utiles (ou la technique au sens étroit du terme), mais à séparer les arts plus nobles des arts manuels.

La distinction entre arts serviles et arts libéraux est déjà présente chez Aristote (*Politique* VIII, 2), et l'idée d'un système des arts est suggérée au Moyen Âge par Galien dans son *Peri téchnes*. Durant le Moyen Âge divers auteurs élaboreront un système des arts, parmi lesquels Hugues de Saint-Victor, Rodolphe de Longchamp et Domenico Gondisalvi. Ce dernier expose sa conception en 1150 en se donnant la caution d'Aristote : parmi les arts supérieurs, sous le vocable « éloquence », nous trouvons la poétique, la grammaire et la rhétorique ; les arts mécaniques sont relégués au dernier rang. Il peut même arriver à l'occasion que pour fournir une étymologie du terme *mechanicae* on pense au verbe *moechari* (commettre l'adultère), comme par exemple chez Hugues de Saint-Victor (*Didascalion* II, 21, P L 176, coll. 760 ; cf. Schlosser 1924). Les arts serviles pâttissent de leur contact avec la matière et de la contrainte de devoir opérer par fabrication. Saint Thomas lui-même admet cette conception : les arts manuels *sunt quodammodo serviles*, les arts libéraux sont supérieurs et mettent en ordre un matériau rationnel sans être assujettis au corps, moins noble que l'âme. Saint Thomas se rend compte qu'il manque aux arts libéraux certains caractères de fabrication présents dans l'art abstraitement défini, mais il considère qu'ils peuvent être dits arts eux aussi, au moins *per quandam similitudinem* (*S. Th.* I-II, 57, 3 à 3). On se trouve ainsi devant une conséquence paradoxale ; comme l'observe finement Gilson (1958, p. 121), l'art naît quand la raison s'intéresse à quelque chose à *faire*, et il est d'autant plus art qu'il a davantage à faire ; or ce qui arrive, c'est que plus un art réalise sa propre essence, plus il fait par conséquent, moins il est noble, et il devient art mineur.

Il est clair qu'une théorie de ce genre reflète une manière de voir

aristocratique. La discrimination entre arts libéraux et arts serviles est typique d'une mentalité intellectualiste qui met dans la connaissance et dans la contemplation le bien suprême, et elle exprime l'idéologie d'une société féodale (de même que chez les Grecs elle exprimait une idéologie oligarchique), aux yeux de laquelle le travail manuel apparaissait inévitablement inférieur. Cette détermination sociale de l'attitude théorique demeura si profondément gravée que même quand le conditionnement externe de la théorie cessa de jouer, la subdivision se maintint comme un préjugé difficile à éliminer, ainsi que cela ressort encore des polémiques du temps de la Renaissance à propos de la dignité du travail du sculpteur.

Peut-être les hommes du Moyen Âge avaient-ils en mémoire l'affirmation de Quintilien (*Institutio oratoria* IX, 4, 116) selon qui les personnes compétentes – en matière d'art – apprécient la technique de composition tandis que les profanes ne font qu'en tirer plaisir : *docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*. La théorie artistique se développa (voir Boèce) comme définition de l'art suivant les capacités des doctes, cependant que la pratique artistique et l'usage pédagogique se développaient comme méthode d'une *voluptas* orientée. La distinction entre arts du beau et technique subit le blocage causé par la distinction entre arts libéraux et arts serviles, et ces derniers sont intégrés aux arts du beau à la condition d'être dans le même temps des arts didactiques et de savoir communiquer à travers le plaisir procuré par la beauté les vérités de la science et de la foi. Par l'exercice de cette fonction, ils se trouvent associés à ceux des arts du beau qui sont considérés comme arts libéraux. Pour le synode d'Arras, ce que les illettrés contemplent à travers les signes picturaux c'est ce qu'ils ne sont pas en mesure de saisir à travers l'écriture : *illiterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (voir également saint Thomas, *Sent.* III, 9, 1, 2).

L'idée d'un art orienté vers le pur plaisir ne se fait jour qu'incidemment : saint Thomas justifie les parures féminines et fait l'éloge des jeux et des divertissements, du *ludus* verbal et des représentations des *histriones*, mais là aussi la raison fonctionnelle conserve ses droits. Il est bon que la femme se pare si c'est pour entretenir l'amour de son époux, et les activités ludiques sont source de plaisir dès lors qu'elles soulagent de l'accablement du labeur, *inquantum auferunt tristitiam quae est in labore*².

10.4 Les arts du beau

En dépit de ces limitations, il nous est cependant possible de relever, dans le déroulement de l'histoire d'une esthétique médiévale, des notations et des prises de position au sujet des arts du beau. Un premier témoignage important nous est procuré par les *Libri Carolini*, rédigés dans l'entourage de Charlemagne, tout d'abord attribués à Alcuin et maintenant à Téodulf d'Orléans³. Cet ouvrage avait eu comme point de départ le concile de Nicée qui, en 787, avait rétabli l'usage des images saintes en opposition avec le rigorisme iconoclaste. Les théologiens carolingiens ne rejettent pas cette décision, néanmoins ils mettent en avant une série de remarques des plus nuancées quant à la nature de l'art et des images afin de prouver que, s'il est aberrant d'adorer une image pieuse, il est cependant aberrant de la détruire comme une chose dangereuse, étant donné que les images possèdent une sphère d'autonomie particulière qui fait qu'elles valent par elles-mêmes. Elles sont des *opificia*, un matériel produit par des arts mondains, et ne sauraient remplir une fonction mystique. Nulle influence surnaturelle ne leur prête vie, aucun ange ne guide la main de l'artiste. L'art est neutre, il peut être estimé pieux ou impie, tout dépend de qui l'exerce : *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi*. Dans l'image, il n'y a rien à adorer et vénérer, l'image gagne ou perd en beauté en fonction du talent de l'artiste : *imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*. L'image ne tire pas sa valeur du fait qu'elle représente un saint mais du fait qu'elle est bien réalisée et qu'elle est composée avec un matériau de prix. Prenons une image de la Vierge à l'enfant, nous suggère Téodulf : il n'y a rien d'autre que le *titulus*, l'inscription figurant au bas de la statue, qui nous indique qu'il s'agit ici d'une image de caractère religieux. La figuration prise en elle-même nous met sous les yeux une femme avec un enfant dans ses bras, et il pourrait très bien s'agir de Vénus qui porte Enée, ou alors d'Alcmène avec son fils Hercule, ou encore d'Andromaque et d'Astianax. Deux images, l'une qui représenterait la Vierge et l'autre une déesse, identiques dans leur dessin, leur coloris et leur matière, se trouvent différer uniquement du fait d'une inscription : *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*.

Il s'agit ici d'une affirmation vraiment très énergique d'une plasticité exclusive du langage figuratif (qui évidemment s'oppose à la poétique de la cathédrale ainsi qu'à l'allégorisme de l'école de Suger). L'esthétique des *Libri Carolini* propose une esthétique du pur effet visuel, et elle est en même temps une esthétique de

l'autonomie de l'œuvre figurative. Il est vrai qu'un goût polémique conduit ici l'auteur à accentuer cette valeur, alors que la culture carolingienne regorge de manifestations de méfiance à l'égard de l'aspect fallacieux de certaines inventions fabuleuses des païens. Quoi qu'il en soit, ce texte contient une foule d'observations sur des œuvres d'art, des vases, des stucs, des peintures et des miniatures, des ouvrages d'orfèvrerie, qui révèlent le penchant raffiné de l'auteur, assorti de tant de marques d'attachement à la poésie classique, de ce culte amoureux si notable dans la renaissance carolingienne.

Tandis que les théologiens élaboraient ces esquisses de théories de l'art, se constituait une abondante littérature de tour technique rédigée à partir de traités et d'écrits didactiques. Deux des tout premiers manuels – le *De coloribus et artibus romanorum*, et la *Mappa clavicula* – mélangent les apports techniques, les réminiscences du classicisme et des inventions propres à un bestiaire. Toutefois, ces traités et nombre d'autres fournissent une moisson d'observations esthétiques à la faveur desquelles se manifeste la nette prise de conscience d'une corrélation entre l'esthétique et l'artistique, sans compter les notations relatives aux couleurs, à la lumière, aux proportions (cf. Schlosser 1924).

Et puis, au XI^e siècle, nous avons la fameuse *Schedula diversarum artium* du prêtre Théophile, découverte par Lessing dans la bibliothèque de Wolfenbüttel. Selon Théophile, l'homme, créé à l'image de Dieu, a le pouvoir de donner vie à des formes ; il découvre par hasard et par réflexion dans son esprit les exigences de la beauté et, en vertu d'une ascèse commandée par la volonté de faire, il acquiert la maîtrise d'un art. Il découvre dans les Écritures le commandement divin au sujet de l'art : « Seigneur, j'ai aimé la beauté de ta demeure », le chant de David lui parvient et ces paroles lui paraissent une indication claire. L'artiste travaille humblement sous le souffle inspirateur de l'Esprit saint ; sans cette inspiration il ne pourrait même pas essayer de travailler ; tout ce que l'on peut apprendre, comprendre ou inventer dans l'art représente un don de l'esprit septuple. À travers la *sagesse*, l'artiste découvre que son art lui vient de Dieu, *l'intelligence* lui révèle les normes de *varietas* et de *mensura*, la *prudence* le pousse à prodiguer à ses disciples les arcanes de son métier, la force lui assure la persévérance dans l'effort créateur, et ainsi de suite pour chacun des sept dons de l'Esprit saint. À partir de ces bases théologiques, Théophile procède ensuite à l'élaboration d'une longue série de recommandations pratiques portant spécialement sur l'art de travailler le verre, où il laisse paraître un goût figuratif très libre, conseillant par exemple de

remplir les espaces demeurés vides entre les vastes tableaux historiques au moyen de figures géométriques, de fleurs, de feuillages, d'oiseaux, d'insectes et même de petites figures nues.

Assurément les hommes du Moyen Âge, lorsqu'ils réfléchissent de façon sporadique sur les arts figuratifs, énoncent ce que les programmes ne savent pas programmer. Alain de Lille, parlant, dans son *Anticlaudianus* (I, 4), des peintures qui décorent le palais de Nature, laisse échapper des exclamations enthousiastes de ce type :

*O nova picturae miracula, transit ad esse
quod nihil esse potest ! Picturaque simia veri,
arte nova ludens, in res umbracula rerum
vertit, et in verum mendacia singula mutat. 4*
*O surprenants prodiges de la peinture, voici qu'accède à
l'être
ce qui ne saurait être ! Et la peinture singeant la vérité,
jouant d'un art nouveau transforme en choses les
simulacres
des choses, et change en vérité toute chose mensongère.*

Cennino Cennini réévaluera la peinture en la hissant au même niveau que la poésie, tout de suite après la science, et en indiquant en elle une intervention libre et constructive de l'imagination. De telles prises de position étaient influencées par ce passage de l'*Ars poetica* d'Horace où il est rappelé que peintres et poètes ont en partage une égale audace de création, *pictoribus atque poetis / quodlibet audendi semper fuit equa potestas*. Et un auteur sans conteste plus médiéval que Cennini, Guillaume Durand, reprend expressément les vers d'Horace afin de justifier la libre représentation picturale des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament⁵.

Mais dans le fond les théologiens eux-mêmes apportaient leur concours à cette reconsidération de la dignité des images en présentant une théorie de la beauté de l'image. Saint Thomas traite ce sujet en parlant de l'image par excellence, c'est-à-dire du Fils vu comme *species* ; le Christ est beau parce qu'il est image du Père, et l'image est *forma deducta in aliquo ab alio*, une forme changée en quelque chose à partir de quelque chose d'autre (*S. Th.* I, 35, 1 ; I, 39, 8). En tant qu'image le Fils possède les trois attributs de la beauté, et il est *integritas* du fait qu'il réalise en lui la nature du Père, il est *convenientia* en tant qu'*imago expressa Patris*, *claritas* en tant qu'il est verbe, expression, *splendor intellectus*.

De façon encore plus nette, saint Bonaventure décèle dans l'image deux causes de beauté, quand bien même il n'y aurait pas trace de beauté dans la chose imitée. L'image est belle lorsqu'elle est bien construite, et elle est belle si elle donne de son modèle une représentation fidèle.

Dicitur imago diaboli « pulchra » quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.

On dira de l'image du diable qu'elle est belle quand elle représente bien la laideur du diable, et que par conséquent elle est laide.

(*I Sent.* 31, 2, 1, 3)

L'image de la chose laide est belle quand elle est laide de manière persuasive : on peut voir ici la légitimation de toutes les représentations diaboliques des cathédrales, et le fondement critique de ce plaisir inconscient que saint Bernard, tout en le condamnant, attestait.

10.5 Les poétiques

Auprès des théoriciens et des auteurs de traités sur les arts plastiques, se multipliaient les écrits consacrés à la poétique et à la rhétorique. Après avoir souffert longtemps d'une confusion avec la grammaire et avec la métrique, l'idée d'une *poetica* comme discipline autonome fait sa réapparition dans le *De divisione philosophiae* de Gondisalvi. Mais au fond durant une longue période les *artes dictaminis* tiennent lieu de théorisation poétique, et prose et poésie se trouvent soumises à une même discipline oratoire. Au départ, ainsi que le note Curtius, on chercherait en vain un terme qui signifie « composer » en poésie (*dichten*) : composition métrique, poème métrique, composer selon des mètres, tout cela était rendu chez Aldhelm de Malmesbury et Odon de Cluny par *metrica facundia*, *textus per dicta poetica scriptus* ou d'autres expressions du même genre (cf. Curtius 1948, VIII, 3).

Le véritable réveil critique se produit au XII^e siècle, lorsque Jean de Salisbury recommande la lecture des *auctores* selon la méthode suivie par Bernard de Chartres (*Metalogicus*, I, 24) ; la *poetria nova* entre en conflit avec l'ancienne, et la polémique fait s'affronter divers courants littéraires, les verbalistes stricts, l'école d'Orléans,

les antitraditionalistes, etc. (cf. Paré 1933 ; Haskins 1927). À cheval entre le XII^e et le XIII^e siècle Mathieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, Evrard l'Allemand et Jean de Garlande élaborent des arts poétiques où ne manquent pas les observations inspirées par un souci de pertinence esthétique plus grande. Parmi les préceptes habituels concernant la symétrie et le *color dicendi*, la *festivitas* de l'élocution et les normes de composition, se font jour des observations plus nouvelles : Geoffroy de Vinsauf parle par exemple de la matière dure et rétive que seul un labeur assidu de manipulation peut rendre docile à la forme recherchée⁶, exprimant ainsi un principe que les théories philosophiques sur l'art avaient tendance à récuser quand elles déclaraient bien plus simple et aisée l'adéquation de la forme artistique à la matière⁷.

Au XII^e siècle encore, Averroès élabore une poétique du spectacle corroborée par des observations sur la poésie, suivant sans originalité excessive la voie tracée par Aristote⁸. Dans son Commentaire nous lisons une intéressante distinction entre histoire et poésie, nouvelle pour le Moyen Âge : celui qui narre des histoires (et non pas « l'histoire ») assemble une foule d'événements inventés sans les mettre en ordre ; tandis que le poète, lui, impose un nombre et une règle (le mètre poétique) à des événements vrais ou vraisemblables, et il parle de l'universel ; c'est pourquoi la poésie est plus philosophique que la pure et simple narration de fictions. Une autre remarque digne d'attention, c'est que la poésie ne doit jamais mettre en œuvre les moyens de la persuasion et de la rhétorique, mais uniquement les moyens de l'imitation. Il faut imiter avec une vivacité et une couleur qui fassent que la chose imitée paraisse surgir vivante sous nos yeux. Quand le poète renonce à ces ressources et passe au raisonnement direct, il pêche contre les exigences de son art (cf. Menendez y Pelayo 1883, pp. 310-344).

C'est un fait que, sous l'impulsion de la poésie en langue vulgaire, les doctrines inspirées de la scolastique font place, de façon encore bien floue, à l'émergence de valeurs nouvelles qui sont en train de s'affirmer dans le monde du langage et de l'image.

On est sur le point de se convaincre que la poésie est quelque chose de neuf et de plus profond que le simple exercice prosodique. Incapable de se dégager des propositions dogmatiques, Alexandre de Hales persiste à considérer la manière poétique comme *inartificialis sive non scientialis* (S. Th. I, 1) ; pourtant les poètes, désormais, ont pleine conscience de réaliser un savoir d'une manière nouvelle, et voici qu'ils se mettent à parler d'un Gai Savoir⁹. Avec le *trobar clus* nous parvenons à une poétique de l'inspiration ; la capacité de trouver (« trobar ») est concédé par Dieu par suite d'une grâce

infuse, déclarera Juan de Baena dans le prologue de son *Cancionero* ; la poésie s'engage sur les voies de la déclaration subjective, de l'effusion sentimentale.

Geoffroy de Vinsauf rappelle encore que la raison a le devoir de maîtriser les mouvements de la main trop impétueuse et d'en diriger le cours par le moyen d'un plan, d'un projet prédéfini (*Poetria nova*, vv. 43-49, éd. Faral, p. 198) ; mais lorsque le Perceval de Chrétien de Troyes monte pour la première fois à cheval revêtu d'une armure, c'est bien inutilement que l'excellent maître chargé de sa préparation s'efforce de lui expliquer que tout art exige un apprentissage prolongé et patient. Le jeune Gallois, qui ignore tout de la conception scolastique de l'art (de la même façon que l'auteur, probablement, ne veut pas en entendre parler), s'en va, la lance pointée, sans aucune crainte : c'est la Nature elle-même – déclare le poète – qui lui fait la leçon, et dès lors que la Nature, secondée par le cœur, exige, rien ne paraît ardu.

1. Cf. en particulier l'opuscule *De principiis naturae* où ce sujet se trouve abondamment développé ; cf. aussi *S. Th.* I, 77, 6 et *Summa contra gentiles* II, 72.

2. À propos des ornements féminins, *S. Th.* II-II, 169, 2 ; sur le jeu, *S. Th.* I-II, 32, 1 ad 3 ; I-II, 60, 5 ; II-II, 168, 2-4.

3. L'attribution à Téodulf d'Orléans a été soutenue de nouveau, contre l'opinion de Wallach 1977, par Meyvaert 1979. Les citations qui suivent sont extraites des *Libri Carolini*, PL 98, respectivement coll. 1242, 1095, 1219 et 1230.

4. *Édition critique* R. Boussuat, Paris, Vrin, 1955.

5. Sur le traité de Cennini voir Schlosser 1924 ; les vers cités sont les vv. 9-10 de l'*Ars poetica* ; pour Guillaume Durand, voir le *Rationale divinorum officiorum* I, c. III, 22.

6. *Formula materiae quasi quaedam formula cerae – Primitus est tractus duri : si sedula cura – Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem – Ingenii sequitur manum quocumque vocaret* (*Poetria nova*, vv. 213-216, éd. Faral, 1924, p. 203).

7. Encore que l'on rencontre chez saint Thomas une page suggestive qui mentionne dans chaque forme formée la présence d'un *appetitus* opposé, tendant à des formes nouvelles (*In Phys. Arist.*, I, 9) ; ainsi que d'autres suggestions relatives à une incapacité de réaliser en chaque imitation une adéquation parfaite au modèle, de sorte que l'idée artistique doit être, au moment de se former, déjà adaptée à cette restriction (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

8. C'est seulement à travers ce Commentaire que la Poétique d'Aristote sera connue du Moyen Âge, jusqu'au moment où elle sera traduite, en 1272, par Guillaume de Moerbeke ; cf. Franceschini, 1935 et 1956, *Métaphore et connaissance au Moyen Âge*.

9. Voir, in Menendez y Pelayo 1883, p. 416, l'acte de fondation du *Consistorio del Gay Saber*.

L'invention artistique et la dignité de l'artiste

11.1 *L'infima doctrina*

On se rend compte que dans la conscience culturelle de l'époque se constituait petit à petit un sentiment nouveau de la dignité, des prérogatives de l'art et que, du coup, se trouvait valorisé le principe de l'invention poétique. Face à ce type d'affirmation, la doctrine scolastique dressait des cadres de pensée par trop rigides, incapables de lui faire place. Il ne faudrait pas toutefois tenir la philosophie officielle pour plus obtuse qu'elle ne l'était réellement, ni considérer que ses interventions dans ce domaine ne représentent que des refus, des condamnations et des vues déformantes.

Lorsque, par exemple, saint Thomas parle de la poésie comme d'une *infima doctrina*, et affirme que les énoncés poétiques ne sont pas compris par l'entendement humain à cause d'une carence intrinsèque, de leur manque de vérité (*S. Th.* I, 1, 9 ; I-II, 101, 2 ad 2), il ne prétend aucunement priver de toute validité un *modus poeticus* (pas plus qu'il ne prétend introduire le problème d'une *perceptio confusa* de tour baumgartien, comme il a semblé à d'aucuns). Il ne s'agit que de la traditionnelle sous-estimation de l'art en tant que *faire* dès lors qu'on le compare à la pure opération théorétique ; sans compter que, dans le passage examiné, la poésie ordinaire se trouve comparée à l'Écriture sainte et ne peut que pâtir de la confrontation. Quant à l'absence de vérité (*defectus veritatis*), il convient d'y lire l'affirmation que la poésie est narration de choses inexistantes. *Poeta utitur metaphoris propter repraesentationem. Repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est* (*S. Th.* I, 1, 9, à 1). Le poète a recours à des métaphores, or la métaphore est, d'un point de vue logique, chose mensongère. Mais il y a recours dans le but d'élaborer des images, et les images ont sur l'homme un effet

agréable. Cela étant, si l'objet de la poésie se limite à ce plaisant mensonge, rien d'étonnant que la connaissance rationnelle la repousse.

Nous ne sommes donc pas en présence d'une condamnation, mais bien plutôt d'un détachement du théoricien vis-à-vis de l'agrément poétique, surtout quand un tel agrément ne paraît pas satisfaire à une fonction didactique immédiate. Conrad de Hirschau, dans son *Dialogus super auctores* (éd. Huygens, pp. 75 et 88) note que le poète est dit *fictor* parce qu'il déclare des choses fausses au lieu de choses véritables ou bien mêle les unes aux autres : *eo quod pro veris falsa dicat interdum vera commisceat*, et fait passer les unes pour les autres, de sorte qu'on trouve rarement dans le poème « merveilleux », de pure affabulation une *virtus*, une efficacité signifiante de la parole, mais seulement une sonorité des mots, *sonum tantummodo vocis*, une parole qui se fait entendre.

La théorie scolastique n'était pas à même de penser, comme ont pu le faire les modernes, que la poésie fût apte à dévoiler la nature des choses avec une densité et une amplitude déniées à la pensée rationnelle ; et elle ne pouvait le faire à cause d'une interprétation didactique de l'art qui restait son point d'ancrage. Le poète, quand il transmet, communique tout un contenu de vérités antérieurement cautionnées, peut tout au plus proposer d'une manière plaisante ce qu'il enseigne, il ne révèle pas de réalités nouvelles. Il ne fut donné de le faire, exceptionnellement et à la faveur de quelque inspiration venue d'en haut, qu'à des poètes païens avant la Révélation. Dans ces conditions quand un Sénèque avance, dans son *Épître VIII*, que nombre de poètes expriment des choses que les philosophes ont déjà dites, ou *qu'ils auraient dû dire*, la Scolastique prend cette formulation dans son acception la plus superficielle et la plus directe : c'est vrai, la poésie aborde aussi bien des sujets scientifiques et philosophiques, et composer – ainsi s'exprimait Jean de Meung – peut s'appeler après tout *œuvrer en philosophie*.

11.2 Le poète theologus

À un moment donné nous assistons pourtant à la fondation d'une nouvelle doctrine poétique, promue par certains proto-humanistes du genre d'Albertino Mussato. Lequel proclame que la poésie est une science qui vient du Ciel, qu'elle est un présent de Dieu.

Les poètes antiques (les *vates*) furent les annonciateurs de Dieu et

en ce sens la poésie mérite d'être appelée une seconde théologie : *quisquis erat vates vas erat ille dei* (*Epître IV*). Saint Thomas avait rappelé la distinction établie par Aristote (au livre premier de sa *Métaphysique*) entre les premiers poètes cosmogoniques (que le Stagirite qualifiait de *théologiens*) et les philosophes : mais de son côté Thomas d'Aquin estimait que seuls les philosophes (selon lui : les théologiens) étaient les dépositaires de la divine science, tandis que les poètes sont déclarés menteurs, proverbialement, *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. S'agissant des poètes mythiques tels qu'Orphée, Musée et Linus, il rappelait non sans quelque suffisance qu'ils avaient donné à croire, *sub fabulari similitudine*, abusant de l'affabulation assimilatrice, que l'eau était le principe des choses (*In Met. Aristotelis expositio* I, 3, 63 et 83). Or voici que maintenant les proto-humanistes vont récupérer dans le répertoire scolastique la notion bien floue de *poeta theologus*, et qu'ils la revigorent afin de combattre les tenants d'une position intellectualiste et aristotélique (comme le thomiste frère Giovannino de Mantoue), introduisant en contrebande, sous le couvert de notions traditionnelles, un concept de poésie tout à fait inédit¹.

Garin a mis justement en relief « cet effort pour assigner à la poésie une fonction exceptionnelle, en la situant au centre de l'expérience humaine et en y voyant le moment suprême de cette expérience... le point où l'homme voit jusqu'au fond sa condition échappe à la philosophie... Cette vision suprême, cette façon de ne faire qu'un avec le rythme vital des choses et presque de s'y confondre, tout en restant capable de tout traduire en images et en formes de communication humaine... » (Garin 1954, p. 50). Mais si ce sentiment nouveau apparaît implicite dans les vers des poètes vulgaires et explicite en quelques rares déclarations qui préludent à l'humanisme, il reste que la théorie scolastique est imperméable à cette façon de voir et que la poésie des Écritures, telle qu'on l'interprète, est une tout autre chose, moins indéterminée, plus exacte dans ses références allégoriques et, en tout état de cause, non humaine. Le *voir en profondeur* du mystique, l'extase esthétique pénétrée de foi et de grâce, n'a rien de commun avec l'extase poétique au sens romantique de l'expression. Il n'est pas possible de penser à la poésie didactique comme à une communication plus *profonde* que la communication philosophique.

Garin (1954) voit se profiler au Moyen Âge une idée de la poésie comme intuition noétique en opposition à l'explication dianoétique propre à la philosophie. Nous reviendrons sur ce point dans la rubrique 11. 4, mais on peut dès à présent faire remarquer qu'il s'agit tout au plus de suggestions qui ne trouvent pas leur

aboutissement dans une construction théorique de remplacement. Ce rapport entre intuition noétique et explication dianoétique, on peut le faire intervenir – à la rigueur – à propos de la distinction entre mystique et philosophie. La théorie scolastique de l'art était sourde à ce problème. Ce qui ne saurait lui être reproché, car son importance la moins discutable réside dans le fait qu'elle a su souligner d'autres aspects de l'opération artistique, qu'elle nous a légué une notion de l'art comme fabrication et construction, une conscience de ce qu'il y a de foncièrement artistique dans chaque opération technique, et de la technicité constitutive de toute communication artistique.

11.3 L'idée exemplaire

Un autre problème débattu par la théorie médiévale de l'art, sans que soient ici non plus satisfaites pleinement les exigences nouvelles manifestées par la pratique et par la prise de conscience des poètes, c'est celui de l'idée exemplaire en fonction de laquelle travaille l'artiste, et par conséquent le problème de l'invention. Dans le développement de l'esthétique pendant l'Antiquité, le concept platonicien d'idée, qui avait à l'origine servi à déprécier l'art, devient peu à peu un concept esthétique apte à signifier le fantasme intérieur de l'artiste. L'hellénisme tout entier avait opéré une réévaluation théorétique du travail de l'artiste, et par degrés on en arrivait à se persuader que celui-ci était capable de se proposer une image idéale de beauté introuvable dans le monde naturel. Avec Philostrate on pense désormais que l'artiste a la possibilité de s'émanciper par rapport aux modèles sensibles et aux perceptions ordinaires. On voit surgir et s'affirmer une conception de *l'imaginaire* qui déjà renferme – à en croire certains interprètes modernes – toutes les conditions d'une esthétique de l'intuition (cf. Rostagni 1955, p. 356). Les stoïciens apportent leur contribution à ce pas en avant avec leur innéisme, et Cicéron dans le *De Oratore* jette les bases d'une conception du fantasme intérieur propre à dépasser en qualité toute réalité sensible.

Or, si une *species* est seulement *cogitata*, de deux choses l'une : ou bien elle se révélera moins achevée que les formes qui se trouvent vraiment réalisées dans la nature ; ou alors il conviendra de se convaincre qu'une véritable dignité métaphysique est attachée à l'idée artistique. Avec Plotin ce sera la seconde tendance qui s'imposera. L'Idée intérieure représente le prototype parfait et sublime dans la contemplation duquel l'artiste, grâce à une

visualisation intellectuelle, se rend maître des principes premiers dont s'inspire la nature. L'art a pour ambition de faire resurgir cette idée dans la matière, mais il n'y parvient qu'à grand-peine et avec des réussites fragmentaires : il y a dans la matière plotinienne une réticence à se laisser modeler, que la matière aristotélicienne n'opposait pas à sa forme. Cela dit, ce qui importait dans le fond c'était moins le processus d'actualisation de l'idée que la dignité de cette vision intérieure, de ce modèle imaginaire, « fantastique » qui était vivant dans l'esprit de l'artiste².

Mais on voit que le Moyen Âge, qu'il soit aristotélicien ou platonicien, fait mention d'idées exemplaires *in mente artificis* et que, sans trop s'attarder à considérer le problème d'un processus d'adaptation de ces idées à la matière, il tient pour acquis que c'est à la lumière de ce modèle que l'artiste produit l'ouvrage qui est son objet. Mais de quelle manière ce modèle se forme-t-il dans l'esprit de l'artiste ? D'où peut-il bien provenir, ou bien par quels moyens intérieurs l'artiste est-il capable de se le représenter ?

Pour saint Augustin l'esprit humain est doté de la capacité d'agrandir ou de rapetisser les choses, de remanier, de retraiter la réserve mnémonique déposée par l'expérience : ainsi, par le fait d'ajouter ou de retrancher quelque chose à la forme d'un corbeau, on obtient quelque chose d'inexistant dans le domaine naturel (*Epistula* 7). Il s'agit ici en somme du mécanisme de l'imagination tel que l'exposait Horace au début de son *Épître aux Pisons*, et on voit que saint Augustin, en dépit de toutes les potentialités que lui offrait son innéisme, ne prend au fond guère de distance par rapport à une théorie de l'imitation. Si nous tenons à découvrir les fondements médiévaux d'une doctrine de l'inspiration, nous trouverons des indications plus radicales dans la *Schedula* de Théophile, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent.

Aujourd'hui, nous nous rendons bien compte que la qualité unique d'une œuvre d'art ne doit pas être recherchée dans une idée conçue dans quelque état de grâce et indépendante de l'expérience et de la nature : l'art se situe au point de convergence de toutes nos expériences vécues, réélaborées et condensées suivant les procédures normales de l'imaginaire, avec cette particularité que ce qui confère à l'œuvre son caractère unique, c'est la *manière* dont cette réélaboration se concrétise et s'offre à la perception, à travers un processus d'interactions entre l'expérience vécue, la volonté artistique et la conformité et l'autonomie du matériau sur lequel on travaille. Pourtant l'esthétique moderne a été très longtemps tourmentée par la thématique axée sur une *idée* parfaite en elle-même et à réaliser dans l'œuvre, et le débat ouvert à ce sujet s'est

révélé riche en approfondissements et en prises de conscience. Au point qu'il importe de reconstituer le développement historique du thème central. Ce thème majeur, le Moyen Âge le lègue à la Renaissance et au maniérisme, avec cet obstacle que, dans la transmission de l'essentiel de cette thématique, à savoir la théorisation aristotélicienne de l'art, le Moyen Âge ne parvient pas à rendre compte du phénomène de l'idéation de manière satisfaisante ; d'une manière, disons, qui soit susceptible de fournir des données à la discussion qui va s'ouvrir.

Pour saint Thomas l'idée de la chose à constituer se trouve dans l'esprit de l'artiste en fonction d'image, *forma exemplaris ad cuius similitudinem aliquid constituitur*, un modèle, une forme exemplaire dont l'imitation permet de construire quelque chose. L'intellect agissant, par le fait qu'il voit d'avance la forme de ce grâce à quoi il va agir, possède en lui-même, en tant qu'idée, la forme de la chose imitée.

Le côté aristotélicien d'une telle position est mis en évidence par le fait que l'idée ne représente pas seulement une idée de la forme substantielle, de la forme séparée de la matière, d'une essence platonicienne d'une réalisation des plus incertaines, mais qu'elle est le modèle d'une forme conçue dans sa relation à la matière et qui, grâce à elle, compose une certaine unité :

unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum ; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.

Donc à proprement parler l'idée ne correspond ni à la matière seulement, ni à la forme seulement ; mais, au composé (de matière et de forme) pris dans son entier correspond une idée qui est productive de la totalité, qu'il s'agisse de la forme aussi bien que de la matière.

*(De veritate III, 5, in Opera omnia XXII 1,
p. 112)*

À l'organisme à constituer (puisque ici encore, comme on peut le voir, saint Thomas fait porter l'accent sur le composé organique de préférence à l'idée abstraite) préside une forme modelante exclusive (et l'on remarque que, comme à l'accoutumée, l'accent est mis sur l'unité du composé) ; l'artiste pense une maison et dans le même temps il pense à toutes ses déterminations accidentelles, à sa quadrature, à son élévation et ainsi de suite. Seules les

déterminations accidentelles accessoires seront envisagées dans un second temps, une fois l'objet produit : dans l'exemple proposé, il s'agira de la décoration, des peintures murales, etc. Là encore nous discernons une notion strictement fonctionnelle de l'organisme artistique, selon laquelle les accessoires, les satisfactions hédonistes demeurent étrangers à la planification artistique proprement dite.

Cette forme exemplaire, modélisque, se dispose dans l'esprit de l'artiste par une opération d'imitation, lorsque l'intention est de reproduire un objet existant déjà dans la nature. Mais quand l'objet produit est quelque chose de nouveau (une maison, une histoire fabuleuse, la statue d'une créature monstrueuse), l'idée exemplaire se trouve composée par intervention de la *phantasia* ou imagination (cf. Chenu 1946). Cette *phantasia* figure au nombre des quatre puissances intérieures de la part sensitive (auprès du sens commun, de la faculté estimative, cogitative et mémorative) et consiste en une mise en dépôt d'expériences enregistrées, comme une thésaurisation : *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (S. Th. I, 78, 4). Œuvre par conséquent par l'intermédiaire de l'imagination celui qui est à même de donner forme sous ses propres yeux, comme si elle existait présentement, à une chose dont il ne possède qu'un souvenir, ou alors recompose entre elles des formes mémorisées (*Sententia libri de anima* II, 28, pp. 190-191 ; 29, pp. 193-194 ; 30, pp. 198-199). Une telle composition correspond à l'opération spécifique de l'imagination et point n'est besoin de se mettre en quête d'une autre faculté pour la justifier.

Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas ; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab hominem, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.

Avicenne, il est vrai, introduit une cinquième puissance, intermédiaire entre la faculté estimative et l'imaginative, laquelle ordonne et sépare les formes imaginaires ; comme il advient par exemple quand, à partir des images de l'or et de la montagne, nous composons l'image unique d'une montagne d'or, que nous n'avons jamais vue. Toutefois cette opération ne se manifeste que dans le cas des créatures humaines, que la faculté imaginative rend aptes à obtenir ce résultat.

(S. Th. I, 78, 4)

Les côtés positifs de cette théorie de l'art tiennent à ses caractéristiques de simplicité et de clarté, à sa volonté de clarifier les choses sans avoir recours à une explication de type irrationaliste et démonique de l'opération artistique. Mais par ailleurs, ce qui manque dans cette théorie aristotélico-thomiste, c'est une idée plus riche de l'inventivité de l'imagination (même si ses mécanismes peuvent être expliqués à partir des mêmes bases), et la conviction que le processus artistique, tout en étant abondamment nourri de connaissance intellectuelle et de compétence professionnelle, n'en demeure pas moins un processus de laborieuse adaptation dans lequel l'opération manuelle n'est pas simplement commandée par l'intelligence qui conçoit, mais est intelligence qui conçoit tout en faisant. Comment l'art, vertu intellectuelle, fait-il pour imprimer une idée dans la matière ? – s'interroge Gilson (1958, p. 119). L'intellect n'imprime pas. Tel que se le représente l'aristotélisme, le processus artistique n'a rien de spontané, son point d'aboutissement n'est pas dans une création unique et singulière, il ignore pratiquement la subjectivité et la condition effective du fait artistique.

11.4 *Intuition et sentiment*

Avec l'apparition de la chevalerie, une valeur fondamentale comme la *kalokagathia* médiévale connaît une accentuation toujours plus marquée dans une direction esthétique. Le *Roman de la Rose* en offre un exemple, l'amour courtois un autre. Les valeurs esthétiques, les formules désormais stylisées d'une existence interprétée selon les canons de la grâce, deviennent autant de valeurs sociales. Et la femme devient le centre de la vie sociale et artistique : l'élément féminin, que la rude époque féodale avait tenu à l'écart, fait son entrée dans la littérature. Les valeurs du sentiment s'en trouvent exaltées et, d'opération objective qu'elle était, la poésie se fait déclaration subjective. Si le romantisme a tellement remis en valeur le Moyen Âge, quitte à fausser complètement la perspective historique, c'est qu'il y avait décelé comme le germe d'une esthétique du sentiment, et avait vu précisément dans cette époque la formation d'une nouvelle sensibilité de la passion insatisfaite qui conduit la poésie à devenir expression de l'indéfini.

En présence de tels ferments, la théorie scolastique de l'art était réduite à une quasi-impuissance : déjà inapte au départ à procurer une explication des arts du beau, elle pouvait tout au plus fournir une justification à un art didactique dans lequel un savoir clair

préétabli se faisait idée exemplaire et se trouvait communiqué selon des normes. Mais lorsque Dante avertit qu'*il note et signifie* ce qu'Amour dicte en son âme, tout en veillant à interpréter cet « Amour » suivant sa signification philosophique correcte, nous sommes de toute façon mis en présence d'une conception neuve du mode d'invention, et d'une référence incontestable à l'univers des passions et des sentiments qui préfigure la sensibilité esthétique moderne, et aussi bien ses formes exacerbées.

Les seuls à pouvoir fournir à la nouvelle poésie une thématique de l'idée, du sentiment, de l'intuition, ce sont les mystiques. Assurément, la mystique est emportée dans d'autres régions de l'âme, et pourtant c'est sans nul doute à travers ses catégories qu'il nous est permis de découvrir les germes d'une future esthétique de l'inspiration et de l'intuition. De même qu'une doctrine de l'idée n'était possible que dans la ligne de la tradition platonicienne, de même une esthétique du sentiment exprimé se trouve contenue *in nuce* dans le primat franciscain de la volonté et de l'amour. Et lorsque saint Bonaventure lit dans le tréfonds de l'âme les règles et la nécessité de l'*aequalitas numerosa*, il indique aux futures esthétiques de l'inspiration et de l'idée une voie vers une définition du fantasme intérieur.

Mais outre le courant franciscain, déjà dans la mystique de l'école de Saint-Victor on pouvait entrevoir la possibilité d'une intuition du beau dans l'opposition entre intelligence et raison, la première représentant l'organe de la contemplation et de la vision synthétique.

Du côté judéo-arabe parviennent diverses suggestions qui vont dans le sens d'une esthétique de l'imagination. Jehudah Levi, dans son *Liber Cosri*, parle de vision immédiate et intérieure, d'un état de voyance, de la poésie comme don céleste, du poète qui nourrit en soi-même les règles de l'harmonie et qui les actualise sans être capable de les formuler (cf. Menendez y Pelayo 1883, pp. 303 et suiv.).

*Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat,
nullo prorsus vitio laborans.*

Qui est par nature poète, immédiatement (et sans effort)
conçoit un bon poème exempt de toute défectuosité.

(*Liber Cosri*, éd. Buxtorf, p. 361)

C'est un retournement du théoricisme boécien. Pour Avicenne

également (Avicenne avec qui saint Thomas justement polémique au sujet de l'imagination comme cinquième faculté) l'imaginaire s'élève au-dessus des sollicitations sensibles, et le sceau venu d'en haut par son empreinte modèle une forme parfaite, « un discours en vers ou une forme de beauté merveilleuse » (*Livre des directives et remarques*, trad. Goichon, Paris, 1951, pp. 514 et suiv.). Et d'autre part c'est un fait que le thème de la folie divine du poète revient tout au long de la tradition médiévale, sans que, par ailleurs, la théorie le prenne jamais en considération (Curtius 1948, *excursus* VIII).

Pour Maître Eckhart les formes de la création tout entière préexistent dans l'esprit de Dieu, de sorte que l'homme, chaque fois qu'il se forme l'image de quelque chose, bénéficie au fond d'une illumination, d'une grâce intellectuelle. L'idée, bien plutôt que formée, est trouvée, la somme des choses conçues par l'être humain subsistant en Dieu lui-même. La parole tire son pouvoir de la Parole originelle. Rechercher un modèle artistique, ce n'est pas composer : c'est fixer mystiquement son regard dans la réalité à reproduire, jusqu'à s'identifier à elle. Toutefois les idées subsistant en Dieu et communiquées à l'esprit de l'homme ne sont pas des archétypes platoniciens, mais bien plutôt des types d'activité, des forces, des principes opérants. Les idées sont vivantes, elles n'existent pas comme des *standards*, mais comme les idées d'actes à accomplir. De l'idée doit certes surgir la chose réalisée, mais à la manière d'une opération de croissance. La théorie d'Eckhart se présente apparemment comme identique à la théorie aristotélicienne, mais pourtant il y a en elle le sentiment d'un plus grand dynamisme et d'une force germinale de l'idée (cf. Coomaraswamy 1956 ; Faggin 1946). L'image exprimée est une émanation formelle, *formalis emanatio* et *sapit proprie ebullitionem*. Elle n'est pas distincte de l'exemplaire mais en partage la vie, elle est en lui et identique à lui :

Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nuda; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.

L'image ne constitue pas une chose distincte de ce dont elle est l'image, et il ne s'agit pas de deux substances... L'image est proprement une émanation simple, formelle, où se déverse toute l'essence dans sa pureté et sa nudité ; c'est une émanation qui a sa source au plus intime, dans le silence et l'exclusion de tout ce qui est extrinsèque, c'est une forme de vie comparable à

quelque chose qui enfle par soi-même et qui bouillonne à l'intérieur de soi.

(éd. Spamer, p. 7)

De ces indications dépourvues de développements émerge une nouvelle vision du processus artistique : seulement, ce qu'il nous semble y entrevoir n'appartient plus désormais au Moyen Âge, c'est le germe de nouveaux développements de l'esthétique qui seront propres au monde moderne.

11.5 La nouvelle dignité de l'artiste

Dans le temps où les théoriciens avançaient des solutions de type encore inchoatif, les artistes de leur côté avaient jeté les bases d'un sentiment de leur dignité propre. Mais, à vrai dire, un tel sentiment ne fit jamais défaut au Moyen Âge, même si certaines circonstances et facteurs religieux, sociaux et psychologiques contribuèrent à déterminer souvent des attitudes d'humilité et une apparente tendance à l'anonymat.

Dans un premier moment le Moyen Âge s'était délecté de la figure de Tuotilus, le moine légendaire en qui se condense toute la vie artistique du monastère de Saint-Gall : Tuotilus était considéré comme l'artiste encyclopédique, versé dans tous les arts, d'une habileté de virtuose, beau, éloquent, avec une voix agréablement timbrée, jouant de l'orgue et de la flûte, orateur plein de faconde, causeur divertissant, expert dans les arts figuratifs ; en somme, l'idéal humain et humaniste de l'époque carolingienne. Abélard écrit à son fils Astrolabe que ceux qui meurent vivent cependant à travers l'ouvrage des poètes ; d'autres textes regorgent de notations sur l'estime dans laquelle sont tenus poètes et artistes.

Mais les manières dont le Moyen Âge manifeste cette considération atteignent souvent le plus haut degré du comique : par exemple dans l'épisode des moines de l'abbaye de Saint-Ruf qui, en pleine nuit, dérobent aux chanoines de la cathédrale de Notre-Dame-des-Doms en Avignon un garçon très expert dans l'art de la peinture que le chapitre de la cathédrale s'était attaché et gardait jalousement (Mortet 1911, p. 305). Dans des affaires de ce genre on relève une sous-évaluation implicite, une considération instrumentale du travail artistique, une façon de traiter l'artiste comme un *objet* à utiliser et échanger. Des épisodes tels que celui-ci viennent indéniablement à l'appui de l'image de l'artiste médiéval

destiné à servir humblement la communauté et la foi, à la différence de l'artiste de la Renaissance qui, lui, possède un sentiment des plus orgueilleux de son individualité propre.

La doctrine scolastique en matière d'art favorisait cette situation, avec sa conception commandée par un objectivisme rigide qui ne permettait aucunement de discerner dans l'œuvre l'empreinte personnelle de l'auteur ; et à cela il convient d'ajouter la traditionnelle dépréciation des arts mécaniques qui ôtait à l'architecte ou au sculpteur l'envie de prétendre à une renommée personnelle. On doit rappeler que les réalisations artistiques figuratives, centrées autour d'une opération d'urbanisme, d'un projet architectural, étaient l'aboutissement du travail d'une équipe, et que tout ce que les artistes ou hommes de l'art pouvaient laisser, en fait de mention individuelle, se limitait aux marques de reconnaissance inscrites sur les pierres principales. Mais après tout, aujourd'hui encore, le spectateur distrait qui ne prête pas grande attention au générique d'un film est porté à ne voir dans la pellicule qu'une réalisation anonyme dont on ne retiendra que l'intrigue et les protagonistes, jetant aux oubliettes les auteurs.

Toutefois, à la différence des *moechanici*, les poètes acquièrent avec une considérable avance la pleine conscience de leur mérite ; tandis que, s'agissant des arts mécaniques, la transmission se restreint aux seuls noms des architectes principaux, dans le cas de la poésie il existe pour chaque ouvrage un nom d'auteur bien défini, d'un auteur conscient dans une certaine mesure de l'originalité des sujets qu'il traite ou de sa pratique stylistique ; en témoignent les déclarations de Joseph Scot, de Théodulphe d'Orléans, de Wilfrid Strabon, de Bernard Silvestre, de Godefroy de Viterbe. Passé le *xie* siècle, le poète distingue clairement dans son ouvrage une manière de s'assurer l'immortalité ; par la suite, à mesure que les *artes* s'enferment dans leur spécialisation réduite à la grammaire et à la logique, laissant de côté l'étude des *auctores* (encore bien vivante au temps de Jean de Salisbury), les auteurs de cette époque, par souci de marquer leur réaction à ce désintérêt, affirment de plus en plus fort leur dignité. Jean de Meung proclame que la noblesse assurée par la naissance n'est rien par comparaison avec la noblesse de l'homme de lettres.

Il est bien évident, d'autre part, que, tandis que l'enlumineur, le fabricant de miniatures n'est la plupart du temps qu'un moine, et le maître maçon rien d'autre qu'un artisan lié à la corporation, le poète nouvelle manière est, quant à lui, presque inévitablement un artiste de haut rang, « aulique », rattaché au train de vie aristocratique, tenu en grande estime par le seigneur auprès duquel

il vit. N'œuvrant ni pour Dieu ni pour la communauté des fidèles, ne mettant pas la main à une réalisation architectonique destinée à être achevée par d'autres à sa suite, le poète savoure toujours davantage la gloire associée au succès rapide et à une attribution personnalisée. Quand viendra le temps où les enlumineurs ou miniaturistes travailleront à leur tour pour des seigneurs, comme ce sera le cas pour les frères de Limbourg, alors leur nom à eux aussi échappera à l'anonymat. Lorsque les peintres travailleront dans un atelier, une *bottega* à eux, dans le contexte d'une civilisation communale, ainsi que pourront le faire les peintres italiens à partir du XIII^e siècle, alors va se constituer autour de leur personnage toute une littérature anecdotique, et ils se trouveront soumis à des marques d'intérêt frôlant le vedettariat (cf. De Bruyne 1946, II, 8, 3 ; Curtius 1948, *excursus* XII ; Hauser 1953).

11.6 Dante et la nouvelle image du poète

Ce livre, ainsi qu'on l'a indiqué au début, a pour objet l'examen des théories esthétiques de la Scolastique et, de façon générale, du Moyen Âge latin. Demeurent en conséquence en dehors du champ de notre étude les idées relatives à la beauté et à la poésie qu'on trouve exprimées chez les auteurs écrivant en langue vulgaire.

Dante lui-même reste en dehors, du moins dans la mesure où, dans ses œuvres en vulgaire, il expose une interprétation nouvelle de l'acte poétique, de l'inspiration, de la fonction civique et politique du poète.

Toutefois le cas de Dante impose une réflexion particulière, au moment de conclure un exposé des théories scolastiques définissant le rôle de l'artiste et la nature du discours poétique, parce que, justement, alors que beaucoup veulent voir en lui un adepte et un continuateur discipliné des conceptions thomistes, il manifeste à cet égard une prise de position nettement discordante, en particulier par rapport à ce qui a été dit dans le chapitre sur les théories du symbole et de l'allégorie³.

Dans l'*Épître XIII*, tandis qu'il fournit à Cangrande della Scala les clefs de lecture de son poème, Dante déclare :

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum ; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis,

secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus : « In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus. » Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis ; si ad allegoriam nobis significatur nostra redemptio facta per Christum ; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie ; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici appellantur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab « alleon » grece, quod in latinum dicitur « alienum », sive « diversum ».

Ainsi, pour la clarté de ce que j'ai à dire, il faut savoir que le sens de cet ouvrage n'est point simple, et qu'on le peut dire au contraire polysème, c'est-à-dire doué de plusieurs significances ; car autre est le sens fourni par la lettre, et autre est le sens qu'on tire des choses signifiées par la lettre. Et le premier est dit littéral, mais le second allégorique, ou moral, ou anagogique. Cette façon de traiter les choses contées se peut considérer, pour plus de clarté, dans un verset comme celui-ci : « Quand Israël sortit de l'Égypte, et la maison de Jacob du sein d'un peuple barbare, la Judée fut faite sanctification du Seigneur, Israël sa puissance. » Car si nous regardons à la lettre seule, nous voyons signifiée la sortie d'Égypte des fils d'Israël, au temps de Moïse ; si c'est à l'allégorie, nous voyons signifié notre rachat, par l'œuvre du Christ ; si c'est au sens moral, le verset signifie la conversion de l'âme quittant le deuil et la misère du péché pour un état de grâce ; si c'est au sens anagogique, il signifie la sortie de l'âme sainte hors de la servitude d'un monde corrompu, et la liberté de la gloire éternelle. Et bien que ces sens mystiques soient appelés de noms divers, tous en général peuvent être dits allégoriques, étant différents du sens littéral ou historial. Car allégorie est un mot venant du grec *alleon*, qui se dit en latin *alienus*, à savoir : différent.

(Épître XIII, 20-22. Trad. franç. de A. Pézard,
éd. cit., pp. 794-95)

La controverse qui s'est développée au sujet de cette *Épître* est suffisamment connue, le problème étant de savoir si cet écrit était, ou non, de Dante. Ici, on pourrait dire que, tant pour ce qui concerne une théorie des poétiques médiévales que pour ce qui se

rattache à une histoire de la « fortune de Dante », la question n'a pas tellement d'importance. En ce sens que, quand bien même l'*Épître* n'aurait pas été rédigée par Dante, reste qu'elle refléterait indéniablement une disposition interprétative fort répandue dans toute la culture médiévale, et que le système d'interprétation exposé dans l'*Épître* rendrait compte de la façon qu'on a eue, au cours des siècles, de lire Dante. L'*Épître* n'a pour effet que d'appliquer au poème dantesque cette théorie des quatre significations qui a eu cours durant tous les siècles du Moyen Âge et qui peut se résumer dans le distique attribué tantôt à Nicolas de Lyra, tantôt à Augustin de Dacie :

*Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

La lettre enseigne les faits, l'allégorie ce que l'on doit croire, le sens moral ce qu'il convient de faire, l'anagogique ce à quoi l'on doit tendre.

Le mode de lecture proposé dans l'*Épître XIII* apparaît foncièrement médiéval. Quiconque prétendrait contester ce fait évident se verrait amené à contester dans son ensemble la perception que le Moyen Âge avait de l'activité poétique, et à s'aventurer sur la voie de lectures de tour romantique ou post-romantique – des lectures qui feraient table rase et bon marché d'un droit à la représentation polysémique, et de l'application intellectuelle liée à l'interprétation. Il s'agit là, nous ne le savons que trop bien, d'une lecture qui nous interdirait la compréhension des trois quarts, au moins, du poème de Dante ; lequel requiert tout au contraire une participation ajustée et compréhensive du goût médiéval pour les sens surajoutés et pour la signification biaise, indirecte, alimentée par une culture biblique et théologique.

Il y a un autre argument qui pourrait jouer en faveur d'une attribution de l'*Épître* à Cangrande della Scala à l'auteur de la *Divine Comédie* : c'est le fait qu'on retrouve dans le *Convivio* une théorie interprétative identique : un poète qui présente ses propres compositions poétiques accompagnées d'un commentaire philosophique visant à expliquer la manière correcte de les interpréter, est sans aucun doute un poète qui nourrit la conviction que tout discours poétique possède au minimum un sens en plus du sens littéral, que ce sens supplémentaire est codifiable et que l'opération de décodage fait partie intégrante du plaisir de la lecture et représente une des finalités majeures de l'activité poétique.

Toutefois beaucoup se sont rendu compte que l'*Épître XIII* ne reproduit pas exactement les choses qui ont été dites dans le *Convivio*⁴. Dans ce dernier texte, par exemple, une distinction se trouve nettement marquée entre l'allégorie des poètes et l'allégorie des théologiens (*Convivio*, II, 1 ; trad. A. Pézard cit., éd. cit., pp. 313-16), tandis que dans l'*Épître*, et en vertu justement de l'exemple biblique si abondamment commenté, la séparation paraît être ignorée. Assurément, a-t-on pu dire, Dante aurait fort bien pu rédiger l'*Épître XIII*, et rectifier en partie ce qu'il expose dans les pages du *Convivio*, seulement c'est un fait avéré qu'il était imprégné de pensée thomiste, or il appert que l'*Épître* exprime une théorie qui ne s'accorde pas avec la théorie thomiste du signifié poétique.

Dans ces conditions, face à cette difficulté, il ne reste que trois solutions possibles.

Ou bien l'*Épître* n'est pas de Dante, mais alors ceci voudrait dire que, dans les milieux proches de Dante et à une époque très voisine de celle de la publication du poème, s'est trouvée accréditée une théorie poétique dont la discordance aurait dû paraître flagrante, par rapport aux idées qu'on pouvait attribuer à Dante et à son *entourage* culturel, à commencer par la troupe nombreuse de ses commentateurs. Ou bien l'*Épître* est de la main de Dante, et il a voulu dans ce texte se démarquer explicitement de l'opinion du Docteur angélique. Ou bien alors l'*Épître* doit être attribuée à Dante, et Dante demeure quant au fond fidèle à la pensée de saint Thomas, seulement l'*Épître* ne dit pas exactement ce qu'elle a l'air de vouloir dire, mais quelque chose de plus subtil.

Afin d'apporter une réponse à la question ainsi posée, et de déterminer laquelle d'entre les trois solutions offre les meilleures garanties, il est nécessaire de se reporter à la thématique de l'allégorisme et/ou du symbolisme médiéval, déjà étudiée au chapitre VI.

Ce qu'était l'intention de Dante lorsque, dans son *Convivio*, il présente des *Canzoni* et tout de suite après fournit les normes en vue de leur interprétation, est tout à fait clair. D'un côté, il s'aligne sur la tradition de l'allégorisme médiéval et se refuse à concevoir une poésie qui ne posséderait pas une signification figurative, mais d'autre part il entend suggérer que tout ce qui dérivera de l'interprétation allégorique de la chanson correspond très exactement à ce que lui, le poète, *voulait dire*. « Sous le voile des vers étranges », à la faveur de la procédure parabolique, se dévoile le sens littéral de la chanson, et la chose est tellement vraie que Dante rédige son commentaire afin que ce sens littéral soit perçu.

Et, pour éviter toute équivoque, il distingue, dans un esprit foncièrement thomiste, entre l'allégorie des poètes et l'allégorie des théologiens.

En va-t-il de même dans l'*Épître XIII*, quel qu'en soit l'auteur ?

Première chose à noter, il paraît déjà passablement curieux que l'auteur propose, comme exemple de lecture allégorique poétique, un extrait de la Bible. Certes on pourrait objecter (voir Pépin 1969, p. 81) que Dante ne cite pas ici le *fait* de l'*Exode*, mais la *parole* du Psalmiste qui s'exprime à propos de l'*Exode* (une différence dont était conscient déjà saint Augustin, *Enarrationes in Psalmos*, CXIII). Mais dans les quelques lignes qui précèdent la citation du psaume, Dante parle de son propre poème, et il emploie une formulation que certaines traductions, plus ou moins inconsciemment, atténuent. Par exemple la traduction de A. Frugoni et G. Brugnoli⁵ fait dire à Dante : « Le premier sens est celui que l'on tire de la lettre du texte, l'autre est celui que l'on tire de ce qui a voulu être signifié par la lettre du texte. » S'il en était ainsi, Dante s'affirmerait thomiste d'une manière très orthodoxe, puisqu'il ferait état d'un sens parabolique, voulu par l'auteur, qui serait donc susceptible d'être reconduit, en termes thomistes, au sens littéral (et dans ces conditions l'*Épître* en serait toujours à parler de l'allégorie des poètes et non pas de celle des théologiens). Seulement le texte latin déclare : *alius est qui habetur per significata per litteram*, et ici il ne paraît guère douteux que Dante veut parler de « ces choses qui sont signifiées par la lettre », et donc d'une allégorie *in factis*. S'il avait voulu parler du sens entendu par l'auteur, il n'aurait pas recouru au neutre *significata*, mais à un mot comme *sententiam* qui, dans la terminologie médiévale, veut dire justement « sens de l'énoncé » (qu'il soit ou non entendu).

De quel droit peut-on parler d'une *allegoria in factis*, alors qu'il s'agit d'événements évoqués dans une œuvre poétique humaine, terrestre, dont la manière – Dante le dit dans cette épître – est *poétique (modus poeticus, fictivus)* ?

Il y a deux moyens de répondre. Si on tient pour assuré que Dante était un thomiste de stricte obédience, alors il faut en prendre son parti : l'*Épître*, qui s'oppose si ouvertement à l'énoncé thomiste, relève de la fausse attribution. Mais, en ce cas, ne serait-il pas un peu déconcertant de voir que tous les commentateurs du poète ont suivi la voie indiquée par l'*Épître* (Boccace, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, et pas mal d'autres) ?

Mais en fin de compte, l'hypothèse qui offre le plus court chemin, du moins en ce qui concerne la définition de la poésie, c'est que

Dante à cet égard *n'est pas du tout un thomiste orthodoxe*. Cette impression trouve sa confirmation chez Gilson (1939), et plus encore dans des pages de Curtius (1948, XII, 3) où l'auteur affirme que « les spécialistes de la Scolastique (...) cèdent beaucoup trop souvent à la tentative de découvrir, entre Dante et saint Thomas, une espèce d'harmonie providentielle ». Et Bruno Nardi (1950, I, 20) rappelait que « la majeure partie des exégètes, des spécialistes de Dante, s'est privée des moyens d'accéder à sa pensée et de la bien comprendre, en acceptant la légende, forgée par les néo-thomistes, qui voulait faire de lui un interprète docile des doctrines de Thomas d'Aquin ». Curtius montre fort bien que, lorsque Dante, dans l'*Épître*, définit son poème comme un ouvrage s'inspirant d'une forme, ou d'un *modus tractandi*, un mode de composition, qui se veut tout à la fois *poeticus*, *fictivus*, *descriptivus*, *digressivus*, *transumptivus*, il ajoute qu'il est également *cum hoc diffinitivus*, *divisivus*, *probativus*, *improbativus*, et *exemplorum positivus*. Il fait entrer en jeu dix caractéristiques, dont cinq qui correspondent à celles que la tradition attribuait au discours poétique, tandis que les cinq autres sont propres à un discours philosophique et théologique.

Dante estime que la poésie possède par elle-même une dignité philosophique, et pas seulement sa poésie à lui mais celle de tous les grands poètes, de sorte qu'il récusé la liquidation des poètes-théologiens opérée par Aristote (et commentée ensuite par saint Thomas) dans sa *Métaphysique*. « Entre ces hauts esprits je fus sixième » (ces « hauts esprits » sont Homère, Virgile, Horace, Ovide et Lucain : *Enfer*, cht IV, v. 102) : cette affirmation veut dire que jamais il n'a cessé de lire les événements narrés par la mythologie et les ouvrages des poètes classiques autrement que comme autant d'allégories *in factis* : un usage de lecture qui, au mépris du *caveat* thomiste, était pratiqué à Bologne dans la période durant laquelle Dante y séjourna (ainsi que le suggère Pépin). C'est suivant cette optique qu'il s'exprime à propos des poètes dans le *De vulgari eloquentia* (1, 2, 7), et dans le *Convivio*. Dans la *Divine Comédie* il va jusqu'à affirmer avec assurance que Stace possède le don de rendre les hommes savants « comme celui qui va par l'ombre / la torche au dos et à soi n'aide guère / mais après soi fait les autres instruits » (*Purgatoire*, cht XXII, vv. 67-69 ; trad. A Pézard cit.) ; la poésie de cet auteur païen véhicule certains sursens dont l'auteur ne détenait pas la connaissance. Et, dans l'*Épître* VII, voilà qu'il nous présente une interprétation allégorique d'un passage des *Métamorphoses* d'Ovide, où il a vu la préfiguration de la destinée de Florence. Bien sûr, on parlera d'un penchant rhétorique pour l'*exemplum* : mais si l'on veut que le recours à l'*exemplum* ait force de conviction, il est nécessaire aussi d'admettre que les faits que narrent les poètes

possèdent une valeur typologique.

Et il en est ainsi, à sa façon à lui le poète donne un prolongement à l'Écriture sainte, de même que, par le passé, il l'avait fortifiée et même carrément anticipée. Dante vit en un temps où un Albertino Mussato célèbre le poète théologien, et il s'est fait une idée très élevée de sa *Comédie*. S'il est bien vrai qu'il la présente à Cangrande sous l'appellation de comédie, il lui donne néanmoins à entendre, justement à travers les exemples que nous avons signalés, qu'il la considère comme une continuation digne et valable du livre divin. Il croit à la réalité du mythe qu'il a élaboré, de même qu'il croit assez fermement à la vérité allégorique des mythes classiques qu'il reprend, sinon on s'expliquerait mal qu'il puisse introduire dans son poème, à côté de personnages historiques traités comme des figurations du futur, des personnages mythologiques comme Orphée. Et à plus forte raison Caton sera jugé digne de signifier, conjointement avec Moïse, le sacrifice du Christ (*Purgatoire* I, 70-75) ou Dieu lui-même (*Convivio* IV, 28, 15).

Si telle est bien la fonction du poète, de figurer fût-ce à travers le mensonge poétique des faits qui fonctionnent comme autant de signes, à l'imitation des faits bibliques, alors on comprend pourquoi Dante propose à Cangrande ce que Curtius a défini comme « auto-exégèse », et Pépin comme « auto-allégorisation ». Et l'on est en droit de penser que Dante tient le sursens de son poème pour très voisin du sursens biblique, en ceci que parfois le poète lui-même, *inspiré*, n'est pas conscient de tout ce qu'il exprime. C'est pourquoi il invoque l'inspiration divine (en s'adressant à Apollon) au premier chant du *Paradis*. Et si le poète est celui qui, quand Amour l'inspire, note, et va ensuite signifiant selon ce qu'il dicte en son âme (*Purgatoire* XXIV, 52-54), il sera dès lors possible d'adopter – pour interpréter ce qu'il n'est pas toujours sûr d'avoir dit – ces mêmes procédures que saint Thomas (mais non pas Dante) applique à l'histoire sainte. Si l'écriture poétique était entièrement littérale, on comprendrait mal ce qui pousse l'auteur à surcharger divers passages de son œuvre d'appels, d'exhortations par lesquels le poète invite son lecteur à déchiffrer tout ce qui se dissimule sous le voile des vers étranges (*Enfer* IX, 61-63).

Il conviendra alors de conclure que la passion allégorique médiévale était tellement entraînante que, lorsque saint Thomas s'applique à en réduire la portée, reconnaissant que désormais, pour la culture du XIII^e siècle, le monde naturel se dérobe à la lecture interprétative et figurative, ce sont les poètes qui, ne faisant pas grand cas de la réduction thomiste du monde poétique, entendent assigner à la poésie profane cette fonction que le développement de

l'aristotélisme avait soustraite à la lecture du monde.

1. Pétrarque, Boccace, Coluccio Salutati se situeront sur cette ligne. Curtius (1948, XII) note qu'il est « piquant » de voir ainsi l'humanisme procéder au dépoussiérage d'une notion théologique afin de combattre la culture de dérivation thomiste.

2. Pour tout ce développement du concept esthétique d'« idée », cf. Panofsky 1952. Schlosser (1924) se demande, à propos du sort esthétique fait à l'idée platonicienne, si en réalité un tel concept n'est pas né, justement, d'une considération de caractère esthétique, en présence du spectacle de la réalité formée.

3. Dans le cadre de ce livre nous renvoyons seulement à Vossler 1906, en particulier I et III ; à Nardi 1942 ; à Singleton 1958 ; Assunto 1961, pp. 259-284 ; Hollander 1980 ; Corti 1981.

4. On se limite à signaler Bruno Nardi, « Osservazioni sul medievale *accessus ad auctores* in rapporto all'Epistola a Cangrande », in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1961. En fait, si l'on peut noter que dans le *Convivio* les sens se trouvent mieux distingués qu'ils ne le sont dans l'*Épître*, on doit toutefois prendre en considération la reconnaissance d'« une unité conceptuelle fondamentale » exprimée par M. Simonelli 1967.

5. Dante Alighieri, *Opere minori*, II, p. 11 ; collection *La letteratura italiana. Storia e testi*, Milan-Naples, Ricciardi éd., 1979.

Après la Scolastique

12.1 Le dualisme pratique du Moyen Âge

Bien des notions fondamentales élaborées par l'esthétique médiévale demeureront vivaces au cours des siècles suivants, et jusqu'à nos jours. Nous les découvrirons réaffirmées, travesties, citées comme autant de recours à des autorités indiscutables, même si en réalité elles se trouvent insérées dans des contextes différents et profondément modifiées. Mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de repérer les signes de permanence de telles notions, mais bien plutôt de mettre en lumière ces éléments de rupture, de changement du paradigme à propos desquels les positions des théoriciens médiévaux entrent dans une phase critique.

Une des particularités des formulations esthétiques médiévales, c'est qu'elles ont l'air de s'appliquer à tout, et à rien en particulier. Affirmer que le beau est clarté et proportion peut se ramener à une formule passablement creuse lorsque l'on constate qu'elle peut être appliquée à la beauté de Dieu, d'une fleur, d'un instrument habilement fabriqué, aux chapiteaux des abbayes romanes et aux miniatures du gothique tardif.

Au cours de notre exploration récapitulative nous avons observé qu'une même formulation pouvait être prédicable à des réalités différentes suivant les siècles, et que – sous le couvert d'une soumission verbale à la définition canonique, habituellement héritée de la tradition – se manifestaient diverses accentuations du goût et diverses notions de l'art. Et cependant, même en prenant en compte la valeur de ces nuances, l'esthétique des scolastiques semble nous présenter l'image d'un monde qui ne correspond en rien à la réalité quotidienne par rapport à laquelle ces formules se trouvaient

énoncées. Comment peut-on concilier le sens de la régularité géométrique, la limpidité rationnelle, le respect du devoir être qui inspire toutes les définitions de l'harmonie du cosmos, avec tant de manifestations de férocité et d'impiété, avec une misère et une inégalité endurées jour après jour ? Comment accorder la confiance en un monde dont Dieu a voulu qu'il fût paré de toutes les grâces, de tous les agréments, et l'obsession des famines et des épidémies, la présence constamment soupçonnée du démon, l'attente de l'Antéchrist, le penchant à guetter, dans chaque événement de la vie terrestre, les signes annonciateurs de la fin du monde ?

Ce n'est pas que nous voulions par là cultiver le cliché des « Dark Ages » ou du Moyen Âge comme époque des bûchers. Car c'est bien plutôt avec l'époque moderne que commence sur une grande échelle le massacre des sorcières dont le programme figure par exemple dans le *Malleus maleficarum*, le manuel le plus célèbre, publié à la fin du xve siècle, et par ailleurs c'est l'humaniste Jean Bodin qui parlera, avec une totale assurance, de *démonomanie*.

Non ; c'est plutôt que, si l'époque moderne a pour ainsi dire mis en scène ses propres contradictions, le Moyen Âge au contraire a toujours cherché à les occulter. Non seulement l'esthétique, mais toute la pensée médiévale tendent à manifester une situation optimale et se targuent de voir le monde avec le regard de Dieu. Nous autres modernes, nous ne parvenons pas à concilier les traités de théologie et les pages des mystiques avec la passion bouleversante d'Héloïse, les perversions d'un Gilles de Rais, l'adultère d'Iseut, la férocité de Fra Dolcino et de ses persécuteurs, les goliards avec leurs poésies qui exaltent le plaisir sensuel le plus débridé, le carnaval, la Fête des Fous, le joyeux déferlement populaire qui tourne en dérision au vu et au su de tous les évêques, les textes sacrés, la liturgie et en étale la parodie. Nous lisons les textes des manuscrits, qui nous procurent une image bien ordonnée du monde, et nous ne comprenons pas comment on pouvait tolérer qu'ils fussent enjolivés au moyen de *marginalia* qui représentaient le monde à l'envers (cf. Baltrušaitis 1995, 1960 ; et Cocchiara 1963)¹.

Il ne s'agit ni d'hypocrisie ni de censure. On dirait plutôt – et l'histoire de la culture médiévale est en ce sens exemplaire – qu'il s'agit d'une attitude typiquement « catholique » : on sait parfaitement ce que c'est que le bien et l'on en parle, on recommande de le rechercher, et en même temps l'on admet que la vie soit tout autre, avec l'espoir qu'à la fin Dieu accordera le pardon. Le Moyen Âge, au fond, retourne la formule d'Horace : *Lasciva est nobis vita, pagina proba*. Le Moyen Âge est un moment de civilisation où l'on offre publiquement le spectacle de la cruauté, de

la luxure et de l'impiété, tandis que dans le même temps on vit selon un rituel de piété, en croyant fermement en Dieu, à ses récompenses et à ses châtements, en aspirant à un idéal de moralité auquel on contrevient avec une facilité et une candeur extrêmes. L'esthétique s'adapte à ce système. Elle nous explique continuellement ce qu'est la beauté idéale, ou bien quel idéal de beauté on doit poursuivre. Le reste n'est que déviation occasionnelle et provisoire, dont la théorie n'a pas à s'occuper.

Le Moyen Âge se bat sur le plan théorique contre le dualisme manichéen et exclut – au niveau des principes – le mal du *plan* de la création. Mais, à cause de cela justement, il lui faut s'accommoder de sa présence *accidentelle*. Au fond, les monstres aussi, insérés dans la symphonie de la création, comme les pauses et les silences qui soulignent la beauté des sons, sont beaux. Il suffit d'ignorer – en fait – le détail en tant que tel.

Mais, s'il en est ainsi, c'est parce que la culture médiévale ne saurait comment justifier la contradiction. La contradiction peut être empiriquement tolérée, mais la théorie a charge de la résoudre.

12.2 Les structures de la pensée médiévale

Il y a une *quaestio quodlibetalis*, une des « questions disputées » de saint Thomas (V, 2, 3) qui se demande *utrum Deus possit virginem reparare* – c'est-à-dire si Dieu a le pouvoir de faire qu'une femme qui a perdu sa virginité puisse récupérer l'intégrité de sa condition originelle. Thomas d'Aquin répond de façon résolue. Il distingue entre l'intégrité de l'esprit et du corps d'une part, et d'autre part la succession selon le temps. La perte de la virginité est un fait qui a déterminé comme conséquence une affection spirituelle et une affection physique. En ce qui concerne l'atteinte spirituelle, Dieu a le pouvoir de pardonner et donc de rétablir la vierge en l'état de grâce. Pour ce qui est de l'atteinte physique, Dieu est capable de rendre à la femme privée de sa virginité son intégrité corporelle, par le moyen d'un miracle. Cependant Dieu lui-même ne peut faire que ce qui a été n'ait pas été car pareille violation des lois temporelles serait incompatible avec sa nature. Dieu ne saurait faire violence au principe logique qui veut qu'il soit impossible que : « ceci s'est passé » et « ceci ne s'est pas passé » deviennent des affirmations vraies l'une comme l'autre au même moment.

Ce principe n'a jamais été mis en cause, pas même à la faveur du

débat – un débat qui a persisté tout au long de la Scolastique – sur la *potentia absoluta Dei*, le pouvoir illimité de Dieu. Un Dieu absolument omnipotent pourrait-il créer, ou avoir créé des mondes différents du nôtre ? Et pourrait-il faire que quelque chose soit et ne soit pas dans un même temps ?

Eh bien, la réponse, du moins jusqu'à Guillaume d'Ockham, demeure suspendue devant la barrière infranchissable du principe de non-contradiction. La pluralité des mondes n'est pas en soi une hypothèse absurde, au niveau général, mais pourtant la pensée que, quand un dé a été lancé, Dieu puisse faire en sorte qu'il n'ait pas été lancé, demeure inadmissible même pour Ockham (cf. Beonio-Brocchieri et Ghisalberti 1986 ; Randi 1986).

La Scolastique s'est forgé une conception linéaire du temps. Penser le temps d'une manière linéaire, cela signifie croire à une linéarité de la relation causale. Si A est cause de B, parce que A est antérieur à B suivant l'écoulement du temps, alors B ne saurait être cause de A. On doit voir là un principe de dérivation proprement « latine » : l'agneau de Phèdre, et Phèdre par la même occasion, n'est pas tellement scandalisé par le fait que le loup le dévore (ceci est dans l'ordre des choses), mais plutôt par le fait que le loup a la prétention de fonder son bon droit non point sur la violence mais sur une inversion des processus de causalité : la rivière ne peut couler d'aval en amont. S'il est vrai que *superius stabat lupus*, que le loup se tenait en amont, l'eau du loup sera la cause de l'eau de l'agneau, le contraire étant impossible.

C'est ce même principe qui détermine la logique interne de la syntaxe latine. La linéarité irréversible du temps, qui est linéarité cosmologique, se change en un système de subordinations logiques dans la *consecutio temporum*.

Nous avons eu l'occasion de voir que, dès l'époque de saint Augustin, la culture en latin recueille, retient, de toute la pensée biblique, une formule dont la latinisation aboutit à ces termes : Dieu a ordonné le monde selon *numerus*, *pondus* et *mensura*. Parmi toutes les notions mathématiques helléniques, le Moyen Âge accueille comme principe métaphysique fondamental, à travers une relecture musicologique de Pythagore, celui de *proportio*. Mais la proportion ne se trouve jamais décalée par rapport à la *claritas* et à l'*integritas*. Une chose est ce qu'elle est et ne peut être une chose autre, et une telle individualité, laquelle se fonde sur la définition de la forme universelle réalisée dans une matière *signata quantitate*, doit se manifester de façon claire : la légalité de cette forme universelle (et non d'une autre) resplendit sur l'individualité de cette chose (qui

n'est pas autre chose). C'est seulement ainsi que l'on peut comprendre que non seulement cette chose est, mais également qu'elle est une, qu'elle est vraie et qu'elle est belle.

Principe d'identité, principe de non-contradiction et principe du tiers exclu : voilà l'enseignement que la Scolastique emprunte à la pensée grecque. Mais la Grèce n'a pas proposé uniquement le modèle du principe d'identité et du tiers exclu. La Grèce a aussi élaboré l'idée de la métamorphose ininterrompue, symbolisée par Hermès : Hermès est volatil, versatile, ambigu, père de tous les arts, mais dieu des cambrioleurs, *iuvenis* et *senex* en même temps. Les métaphysiques de la transmutation et de l'alchimie seront du reste hermétiques, et le principe de base du *Corpus Hermeticum* – dont la découverte au temps de la Renaissance marque la fin d'une forme de pensée scolastique et la naissance du nouveau néoplatonisme – c'est le principe de ressemblance et de sympathie universelle. La Scolastique ne se trouve qu'effleurée par cette suggestion, à travers le seul écrit hermétique qui ait été traduit en latin, l'*Asclepius*, et elle s'évertue à dissimuler et à repousser la tentation d'une continuelle métamorphose.

Le Moyen Âge aura connaissance du néoplatonisme par le biais de la version christianisée du *Corpus Dionysianum*, et le problème du Pseudo-Denys est que, dès lors que l'Unité divine est inconnaissable et antérieure à toute détermination, il reste toutefois nécessaire de lui attribuer des noms (autrement dit, il faut parler de Dieu même si Dieu se dérobe à tout ce que nous pouvons dire de lui).

Le néoplatonisme chrétien de l'Aréopagite représente un néoplatonisme « faible », à la différence de celui de la Renaissance qui est, ainsi que nous le verrons, un néoplatonisme « fort ». Le néoplatonisme de l'Aréopagite, tout en admettant la complexité cosmique, ne considère absolument pas que l'Un qui se trouve à son origine puisse être le centre contradictoire de toutes les déterminations concevables. Bien au contraire, par le fait qu'il est l'origine et la caution de la rationalité même du Cosmos, l'Un est connaissable sans ambiguïté. C'est nous qui le connaissons de manière confuse et contradictoire, nous qui, par suite de l'inadéquation de notre langage, ne savons comment le nommer. Nous essayons de l'appeler unité, vérité, beauté, tout en sachant fort bien que ces termes sont inadéquats. Denys déclarera que, quand nous utilisons certains termes pour parler de Dieu, c'est dans un sens hypersubstantiel. Autrement dit ces termes signifient beaucoup plus – ou beaucoup moins, ce qui revient au même – que ce qu'ils signifient normalement. Et donc ils signifient toujours quelque chose d'autre, et dans ces conditions il sera plus opportun d'appeler

Dieu monstre, ours ou panthère, car de cette façon nous nous rendrons compte que nous ne sommes pas en train de dire de lui quelque chose de vrai, mais que nous ne faisons que parler de lui *symboliquement*.

Il est aisé d'apercevoir le danger de cette situation : n'importe quel aspect de l'univers, fût-il le plus incroyablement disproportionné, sert à parler de Dieu. Comment déchiffrer le livre du monde quand dans ses pages tout est susceptible de signifier tout ? L'activité fabulatrice du langage mystique, avec son métaphorisme incontrôlé, risque fort de s'arroger l'initiative.

Toutefois le néoplatonisme médiéval n'admet pas ce qu'admettait le néoplatonisme hellénique, à savoir que Dieu se répand par émanation, que l'Univers est, si l'on peut dire, un ectoplasme de l'Un et que, jusqu'à ses niveaux les plus bas, il est fait de la même pâte que Dieu. La philosophie chrétienne se doit de préserver l'absolue transcendance de Dieu, de sorte que lentement – et c'est la tâche à laquelle s'adonneront, sur le *Corpus*, les théologiens à venir et ce jusqu'à saint Thomas – elle transforme l'idée néoplatonicienne d'émanation en l'idée chrétienne de *participation*. L'Un divin est infiniment éloigné de nous, nous ne sommes pas faits de la même matière, nous sommes créés par lui mais il subsiste de lui à nous une distance, une coupure, on n'est pas en présence d'une coulée, d'un magma continu. Il est donc évident que, dans cette perspective, même si l'on accepte l'idée que le monde est une forêt de formes signifiantes et que toutes sont susceptibles de parler de Dieu de façon variée, on s'applique à restreindre la polysémie du cosmos. Il faut bien en définitive en arriver à déclarer de manière non équivoque cet aspect univoque et non contradictoire qui est inhérent à Dieu. Ce qu'il faut, c'est transformer un pullulement d'allusions, de rapports de ressemblance indécis, en des enchaînements de causes et effets sur lesquels on puisse raisonner de manière univoque. Le principe thomiste de l'analogie ne se fonde pas sur des ressemblances vagues, insaisissables, mais bien sur un critère méthodologique en vertu duquel on peut, suivant des règles aussi univoques que possible, inférer de certains effets la nature de la cause.

Pour qu'un tel discours soit recevable, il est nécessaire de croire fermement au principe d'identité et de soutenir que *tertium non datur*. Les principes de la logique grecque renforcent la confiance médiévale dans le fait que des lignes de partage entre les choses, comme entre les idées, peuvent être tracées avec une exactitude

absolue. Il aura beau exister des opinions contradictoires, l'objectif de la recherche philosophique n'en demeurera pas moins d'aboutir à une conclusion exempte d'ambiguïté.

Le style scolastique, fait observer Chenu (1950, 2), peut être ramené à trois procédés fondamentaux : la *lectio*, la *quaestio* et la *disputatio*.

La *lectio* présuppose un texte. Ce sera, plus encore qu'Aristote ou les sentences de Pierre Lombard, le texte par excellence, l'Écriture sainte. Et quelle est l'attitude de la latinité chrétienne vis-à-vis du texte ?

L'herméneuticien médiéval, fasciné par l'allure labyrinthique du livre, avoue éprouver un vertige devant cette infinité de choses que le Livre saint est capable de dire. Cependant celui-ci finit par apparaître (voir le chapitre VI) comme un volcan sans doute, mais un volcan où aucune projection de lave ne se perd, où chaque coulée au contraire réintègre le cycle et se renouvelle. En d'autres termes, le livre doit bien posséder un unique sens, celui compris par son divin auteur, et doit dire une seule chose. L'insistance sur la recherche de *l'intentio auctoris*, que saint Thomas étend même à la lecture de la poésie profane, reflète la confiance latine en une « chose » qui soit antérieure à la surface linguistique du texte.

La culture médiévale, si fascinée soit-elle par l'impression de vertige que crée le labyrinthe scripturaire, cherche néanmoins à écarter le fantasme, à en exorciser les effets. Elle discerne dans le caractère labyrinthique du texte une impression superficielle : le problème est de dégager les normes sous-jacentes et les itinéraires légitimes, tout en délégitimant les parcours erronés. Si le livre a été écrit *digito Dei*, et si Dieu est le principe même de l'identité, le livre ne peut engendrer des significations contradictoires.

La *quaestio* scolastique, qui trouve dans la *quaestio* thomiste son plus haut degré d'achèvement, n'ignore nullement la diversité des opinions. Au contraire, elle en dresse l'inventaire, elle les classe, elle les affronte. Mais au moment où elle affronte les opinions discordantes, au moment où elle entrevoit l'éventualité de deux vérités contradictoires, elle se met à fonctionner comme un mécanisme, qui se veut infaillible, visant à réduire *ad unum* les alternatives du dilemme. Le *respondeo* de la question n'ignore pas la variété des opinions antérieures : il s'efforce de démontrer qu'elles n'étaient pas vraiment en contradiction, et pour ce faire se dépense en distinguos d'une subtilité souvent outrée, souvent purement formelle, et s'applique à éviter à tout prix que la réponse à un problème puisse être double ou plurielle.

La *disputatio*, qui est publique, assume publiquement le risque de la défaite, car elle ne réserve pas l'énumération des raisons contradictoires à un résumé du maître, mais les laisse au contraire, pour ainsi dire, se mouvoir tout à leur aise, dans leur pleine vigueur, à travers les présentations des adversaires. La *disputatio* est, en même temps qu'un exercice théorique, une joute, un duel, une aventure aux risques calculés. De quelle gloire le maître ne sera-t-il pas auréolé quand il sera parvenu à concilier les contradictions et à apporter une réponse unique, en dépit de la capacité dialectique de ses adversaires !

Toutefois, comme le remarque Mandonnet (1928), la *disputatio* ne se limite pas à la procédure orale du débat, elle doit s'achever au moyen de la *determinatio* confiée au maître, à celui à qui il reviendra de déterminer la conciliation finale, irréfutable.

Toutes ces façons de procéder *révèlent dans la Scolastique une peur panique de la contradiction*. Or voilà que c'est le principe de contradiction, précisément, qui va se trouver légitimé par les opposants à la pensée scolastique, au temps de l'Humanisme et de la Renaissance.

12.3 L'esthétique de Nicolas de Cuse

On doit se garder d'imaginer le passage du Moyen Âge à la Renaissance sous la forme d'une brusque rupture et d'un changement complet de paradigme. Ce serait un cliché bien malhabile que de présenter le Moyen Âge comme une époque de crédulité, et la Renaissance comme un temps durant lequel s'affirme la rationalité critique de l'homme moderne et de l'esprit laïc. Au contraire, il est de fait que la Renaissance substitue au rationalisme médiéval des formes de fidéisme bien plus poussées.

La crédulité médiévale s'appliquait à la tradition paléochrétienne et à un monde naturel encore en grande partie ignoré ; la crédulité renaissante s'appliquera à la Tradition pré-classique et aux rapports entre le monde céleste et le monde sublunaire. Au xve siècle s'affirment des formes de philologie « moderne » (qu'on pense à la critique conduite par Lorenzo Valla contre la « donation » de Constantin), mais dans le même temps on accepte des textes découverts, tel le *Corpus Hermeticum*, avec la même absence de contrôle philologique avec laquelle le Moyen Âge avait accepté le *Corpus Dionysianum*.

Cependant on peut affirmer que, grâce à l'orientation d'esprit

humaniste, une conception nouvelle de la relation homme-Dieu-monde fait son chemin. Si le Moyen Âge a été une époque théocentrique, l'Humanisme présente indéniablement des caractères anthropocentriques. Cela ne revient nullement à dire que l'on substitue l'homme à Dieu, mais que l'on voit dans l'homme le centre actif, le protagoniste du drame religieux, le médiateur entre Dieu et le monde.

La renaissance du platonisme est en bonne place dans ce panorama. Le platonisme florentin redécouvre les textes platoniciens (le Moyen Âge ne connaissait que le *Timée*), les lit presque toujours dans un esprit néoplatonicien, et les estime solidaires d'une nouvelle notion du rôle dévolu à l'homme dans l'univers. Platon, et les classiques grecs en général, représentent la remise au jour d'une culture que le Moyen Âge avait ignorée.

Ce n'est pas que la Renaissance renie Aristote. Au contraire ; d'un côté, des personnalités comme Pic de La Mirandole s'efforcent de montrer l'unité existant entre Aristote et Platon ; d'un autre côté, justement dans cette période, vont s'affirmer deux écoles florissantes attestant la renaissance aristotélique, l'alexandriniste et l'averroïste, tandis que, dans le contexte des études littéraires on lira et on commentera avec diligence la *Poétique* et la *Rhétorique*. L'Aristote dont on ne voulait plus, c'était celui que la théologie scolastique avait défini, situé, officialisé, intronisé.

À l'aube du xve siècle nous trouvons un penseur orthodoxe, un philosophe chrétien, un homme d'Église, qui porte à la pensée scolastique un coup mortel. Il s'agit de Nicolas de Cuse, dans la pensée de qui le problème de la coincidentia *oppositorum*, de la conciliation des termes opposés, exerce une fonction centrale.

Le principe d'opposition se manifeste dans le mécanisme concret de la sensation (*De beryllo* 36) et dans l'univers abstrait des entités mathématiques : la circonférence de degré maximum est ligne droite au degré maximum (*De docta ignorantia* 1, 13). Il en va ainsi parce que tout est dans tout, et que chaque chose existante n'est qu'une *contraction* de la totalité divine : Dieu est en quelque point que ce soit de l'univers, et dans chaque chose de l'univers se contracte l'univers entier.

Avec Nicolas de Cuse, on voit aussi se constituer une première idée de l'infinité du monde qui a son centre partout et sa circonférence nulle part, parce que Dieu est circonférence et centre, qu'il est partout et nulle part (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936) suggère que l'idée véritablement révolutionnaire de la culture de la Renaissance n'a pas été la découverte copernicienne,

mais bien plutôt l'idée – qui circule chez de Cuse et s'affirmera avec Giordano Bruno – de la pluralité des mondes.

Les positions métaphysiques de Nicolas de Cuse ont des répercussions immédiates sur son esthétique, et c'est pourquoi elles retiennent tout particulièrement notre attention².

Apparemment il n'introduit pas dans ses ouvrages des idées esthétiques qui n'aient été auparavant abondamment étudiées par les scolastiques. Nous retrouvons les définitions de la beauté comme *splendor formae*, comme *consonantia*, les formes comme idées exemplaires en Dieu, l'*ars* comme *imitatio naturae*. Des esthétiques néoplatoniciennes de la lumière aux esthétiques pythagoriques de la proportion, et jusqu'aux méditations d'Albert le Grand et de saint Thomas sur l'organisme formé, tous les filons de la spéculation esthétique antérieure se retrouvent chez le philosophe de Cuse, sans qu'ils aient en apparence fait l'objet d'un travail de réexamen et de développement.

Et pourtant Nicolas de Cuse assure à sa vision du monde un fondement particulier, à savoir un sens de la pluridimensionnalité du réel, de sa projection illimitée, à la faveur duquel le tout est susceptible d'être focalisé selon différents angles de vue d'où résultent, de manière inépuisable, des aspects, des physionomies complémentaires. Et pareil fondement philosophique prend sa source dans la notion métaphysique de *contraction*.

Complication, explication et contraction, ce sont là des termes qui reviennent fréquemment chez Nicolas de Cuse, et qui engagent toute sa métaphysique. L'être compliquant contient en soi, à un degré supérieur, tous ces êtres qui lui sont inférieurs, lesquels constituent en définitive les explications contractées de l'être compliquant. Le cas vraiment typique étant celui de Dieu, qui en son être détermine la complication de toutes choses... Par conséquent le tout se révèle agissant en chaque chose mais... la participation de l'être ne saurait consister en un fractionnement en éléments épars, mais est à l'opposé contraction de tout l'être : en chaque être il faut voir le tout contracté.

(Santinello 1958, p. 23 et p. 115)

Selon cette interprétation proposée par la métaphysique de Nicolas de Cuse, chaque être représente une espèce de vue perspective sur le tout, et de ce tout elle recèle, dans une mesure

inférieure ou subalterne, l'infinité des visages. Mais cette nature même de l'univers lui procure une structure esthétique : chaque partie ou composante du cosmos est en rapport avec le tout par le biais de la correspondance, de l'harmonie donc, et d'une capacité manifestatrice, d'une splendeur révélatrice.

Pareille esthétique, de tour déjà humaniste, est en opposition avec une esthétique classique qui était esthétique de la vision, puisqu'elle se veut une esthétique de l'expression. Mais on observe aussi une prise de distance très nette par rapport à une esthétique d'inspiration néoplatonicienne, dont Nicolas de Cuse demeure par ailleurs tributaire. Autrefois, dans un contexte scolastique, déjà un Albert le Grand se différenciait d'un Thomas d'Aquin du fait d'une accentuation platonicienne plus résolue : alors que, chez Albert le Grand, un accent venait souligner une splendeur de la forme (en tant qu'idée exemplaire) se projetant sur la matière informée et organisée en substance singulière, en *synolon* (donc malgré tout avec une acceptation de l'hylémorphisme péripatéticien), on notait en revanche chez saint Thomas une attention dirigée exclusivement vers la forme ordonnée en *synolon*, c'est-à-dire sur l'organisme considéré comme formé, comme substance. Or, s'il est bien vrai que Nicolas de Cuse se rattache à tout un courant de pensée néoplatonicien et que ses antécédents en fait d'esthétique sont à rechercher plutôt du côté d'Albert le Grand que de Thomas d'Aquin, reste que deux traits de sa pensée le séparent très nettement de ses prédécesseurs. Le trait principal tient à ce qu'il oppose, sur le plan de la création, à l'idée d'une manifestation absolument concrète de Dieu, certaine réalité concrète et certaine individualité des êtres, explications de l'Un compliquant, mais explications qui sont à apprécier en tant qu'opération vivifiante en vue d'une formation concrète non répertoriable selon le relevé des types et archétypes. Les idées universelles, chez Nicolas de Cuse, interviennent comme autant d'outils, de moyens de description et de compréhension de l'intellect humain, plutôt que comme un moule où les choses seraient plongées et que l'on pourrait ensuite leur retirer, leur soustraire. Le deuxième point consiste en ceci : chez Albert le Grand, ce qui se trouvait mis en relief c'était une forme appréhendée comme formation, objectivée du fait de l'opération créative : mais voilà que, chez Cuse, à cause précisément de ce sentiment si vif d'une intervention créatrice qui, à partir d'une vérité absolument concrète de Dieu, aboutit à la mise en œuvre d'un concret des choses, l'accent porte sur un processus de formation, au plus vif de sa dynamique :

La conception de Dieu comme *forma formarum* se trouve donc au point de départ d'une interprétation dynamique de Dieu et du monde. Le dynamisme formateur de la forme divine est formateur d'autant de foyers de vie dynamique et formatrice, qui représentent les diverses formes, qui font participer diversement les choses à l'être de Dieu.

(Santinello 1958, p. 62)

Le pouvoir créateur de Dieu est pouvoir absolu autant qu'opération absolue ; et le *posse facere* qui est en lui coïncide avec le *posse fieri*, assorti de la virtualité inhérente à tout processus formatif – le rapport transcendant, et non pas d'émanation, qui préside à un tel processus demeurant préservé (*ibid.* pp. 91 et suiv.).

Or, le mode particulier selon lequel les formes formées expriment et expliquent l'existence du pouvoir informant qui leur a conféré l'être consiste justement dans le fait qu'elles sont à leur tour informantes. Les formes informées sont des centres de formation ; la vertu germinative des plantes exprime, à l'instar de l'intelligence humaine, la vertu informante du Créateur. En conséquence, une des caractéristiques des formes est précisément de rendre manifeste ce même processus selon lequel elles ont été formées : et donc la forme, en ce sens, apparaît comme une contraction du formateur et, à travers ses propres connexions dynamiques, elle l'atteste. C'est bien la raison pour laquelle Nicolas de Cuse instaure de continuelles analogies entre *ars humana* et créativité divine. Et dans cette responsabilité expressive de l'homme formateur, dans cette façon de voir dans l'homme un collaborateur de Dieu dans l'instauration d'un monde à la vitalité multiple, constamment ouvert à des explications complémentaires, il convient sans conteste d'indiquer, au sein même d'une métaphysique toute pénétrée d'apports théologiques médiévaux, la vigoureuse manifestation d'une position humaniste.

Dans le processus qui caractérise l'art humain, le terme est représenté par l'intellect de l'artiste qui termine, c'est-à-dire qui s'accomplit dans l'œuvre d'art dont l'organisme, constitué à l'intérieur de sa propre perfection formelle, apparaît terminé en tant que complément de l'opération artistique. L'œuvre est ainsi parfaite dans sa limite, puisque son *posse fieri* est parvenu à une organicité formée et terminée ; mais elle est imparfaite en ce sens qu'elle se trouve en deçà de l'intellect de l'artiste qui est son terme ; et il demeure en elle une marge de *posse fieri*, de formabilité, que l'artiste n'a pas traduite en opération. Toute

œuvre devrait, dans ses limites propres, représenter un achèvement de l'intellect ; mais comme cela n'arrive jamais, l'artiste multiplie son opération en la terminant à travers la multiplicité de ses autres ouvrages.

(Santinello, 1958, p. 220)

Encore que saint Thomas eût déjà, dans un commentaire d'Aristote, fait allusion à l'existence, dans la forme formée, d'un certain *appétit* orienté vers une forme ultérieure, l'esthétique médiévale n'en était pas moins restée insensible à ce type de préoccupation : une forme était une forme, quelque chose en quoi le *nisus* informant se reposait, un nouvel apport compact, inébranlable à la solidité univoque de l'univers. Chez Nicolas de Cuse au contraire passe le frisson de pressentiments nouveaux, le cosmos se brise en un émiettement de possibilités, et la tâche de l'homme porte la marque d'une inquiétude qui ne s'effacera plus.

12.4 L'hermétisme néoplatonicien

Des positions comme celles de Nicolas de Cuse sont en harmonie avec la nouvelle culture qui peu à peu s'affirme dans le contexte du platonisme florentin de ce même xve siècle, et dont nous devons à présent considérer deux aspects qui intéressent notre exposé. En premier lieu, l'idée d'un univers empli de contradictions qui se résolvent d'une infinité de manières ; et en second lieu la fonction différente qui, dans ce cadre de pensée, se trouve dévolue à l'art humain vu comme possibilité d'intervention visant à manipuler et à redresser l'ordre naturel. Ces idées, encore qu'elles prennent place dans le domaine plus vaste de la cosmologie néoplatonicienne, hermétique et cabalistique, ne manqueront pas d'avoir des répercussions sur les théories du beau et de l'art.

En opposition aux limites étroites du *corpus* d'auteurs classiques autorisé par la Scolastique, l'humanisme italien s'engage dans la redécouverte de toute la sagesse antique et substitue (ou bien ajoute) à l'interprétation exclusive des Écritures le commentaire des grands penseurs religieux du monde grec et oriental, qu'il s'agisse de personnalités historiquement attestées, ou d'auteurs légendaires auxquels se trouvaient attribués des textes rédigés postérieurement.

En 1492, l'Espagne est définitivement libérée de la présence arabe, et l'une des toutes premières dispositions qui font suite au succès de la *Reconquista*, c'est l'expulsion des Juifs. Parmi tous ceux

qui vont constituer une diaspora figurent les grands cabalistes de la péninsule ibérique qui se dispersent à travers l'Europe entière, et particulièrement en Italie. Or la tradition cabalistique enseignait que non seulement l'Écriture sainte mais la création dans sa totalité dépendent d'une combinaison des lettres d'un alphabet primordial, et que ces lettres (soit à travers le travail d'interprétation scripturaire, soit par le biais d'une action magique sur la création elle-même) peuvent faire l'objet d'une infinité de combinaisons nouvelles.

Sur ces entrefaites les milieux humanistes prennent connaissance des *Hymnes orphiques* et des *Oracles des Chaldéens* qui, bien qu'ils soient une production de la période hellénistique, sont tenus pour les textes fondamentaux d'une sagesse archaïque : et à travers ces écrits diverses doctrines orientales se trouvent diffusées.

En même temps qu'eux le monde occidental accueille le *Corpus Hermeticum*, une série d'écrits qui ne sont pas, eux non plus – du moins dans la forme où nous les connaissons – antérieurs au II^e siècle de notre ère.

Marsile Ficin, qui traduira et commentera et les *Dialogues* de Platon, et les *Ennéades* de Plotin, entreprend à la demande de Cosme de Médicis la traduction du *Corpus*, et il publiera ce travail, réalisé de manière incomplète, sous le titre de *Pimander*. Ficin – et avec lui tout le milieu des humanistes – veut voir dans le *Corpus* le témoignage d'une antique sagesse pré-égyptienne, l'œuvre peut-être de Moïse en personne. Mais, à la différence de la narration biblique, la genèse du monde dont il est question dans le premier texte du *Corpus* met en lumière le fait que l'homme, non seulement est créé par Dieu, mais est lui-même divin. Sa chute n'est nullement due au péché mais à sa capacité de se pencher vers la Nature, mû par l'amour qu'elle lui inspire.

Étant une compilation, le *Corpus Hermeticum* expose des idées qui souvent se contredisent d'un livre à un autre. D'autre part toute cette tradition à laquelle l'humanisme remonte est de tour syncrétiste. Et enfin les humanistes eux-mêmes, à commencer par Ficin et Pic de La Mirandole, se donnent pour tâche de démontrer la concordance fondamentale qui relie les sagesse traditionnelles, lesquelles réaffirmeraient toutes, en dépit des apparentes contradictions, les vérités essentielles du christianisme. Un penchant historiographique pour une accumulation de vérités contradictoires vient s'associer aux ferments de cette métaphysique de la contradiction qui a naguère trouvé son expression chez Nicolas de Cuse. La fusion opérée entre néoplatonisme, cabale, hermétisme

pousse les chercheurs des temps nouveaux à ne voir dans la contradiction rien d'autre que le déploiement infini de la sagesse divine, de l'action même de Dieu dans le cosmos.

Le néoplatonisme des humanistes, comparé à celui du Moyen Âge, apparaît comme un néoplatonisme dur, que ne vient pas corriger l'exigence de sauvegarder la rationalité et le caractère non contradictoire du principe divin. En renouant avec le néoplatonisme des origines, de Plotin à Proclus, on redécouvre à présent une métaphysique et une ontologie selon lesquelles, tout au sommet de l'échelle des êtres, se tient quelque Un insaisissable et obscur qui, n'étant susceptible d'aucune détermination, les contient toutes et devient ainsi le lieu, extrêmement productif, de la contradiction elle-même. Mais comme cet Un n'est pas en position transcendante par rapport au monde et que, tout au contraire, il s'identifie à lui en un mouvement de création perpétuelle, chaque composante du spectacle terrestre participe de cette richesse de son origine. Au plus vif de la réalité créée s'opère de manière incessante, et sous des aspects toujours renouvelés la coïncidence des éléments opposés³.

Marsile Ficin place au centre de son platonisme l'union de la religion et de la philosophie. Le thème n'était pas nouveau. Mais nouvelle était la voie suivant laquelle on s'efforçait d'opérer la soudure : la redécouverte d'une sagesse antique où cette union ne s'était pas trouvée brisée. Il est aisé de comprendre que pareille attitude conduise à une relecture de toutes les révélations, de tous les temps et de tous les pays, afin de retrouver en elles le noyau central d'une religion naturelle, d'origine très reculée. De là cet emballement pour la redécouverte de manuscrits grecs qui s'empare des savants et tout aussi bien de leurs mécènes. La pensée de Platon apparaît comme le lieu théorique où cette soudure s'était réalisée avec la plus grande évidence ; mais, dans la ferveur de cette redécouverte, d'autres aspects du platonisme sont mis en pleine lumière, tels que la théorie de l'amour et les suggestions qu'elle pouvait procurer en vue d'une redéfinition du rôle de l'homme dans l'univers. L'objet d'une religion philosophique, c'est, pour Ficin, le renouveau de l'homme. La rédemption représente un renouvellement à la faveur duquel, à travers l'homme, la nature créée se trouve reconduite à Dieu. L'âme humaine est la véritable copule du monde puisque, d'une part, elle est tournée vers la divinité et que, d'autre part, elle se loge dans un corps et exerce sa domination sur la nature. L'homme participe de la providence, qui est l'ordre qui gouverne les esprits ; du destin, qui commande aux êtres inanimés ; et de la nature, qui régit les corps. Mais, tout en

participant de ces trois ordres, l'homme ne se trouve pas déterminé par l'un d'eux exclusivement. Il participe activement.

L'âme s'acquitte de sa mission médiatrice à travers l'amour : Dieu aime le monde et le crée, l'homme aime Dieu. L'homme est l'unité vivante de l'être à travers le lien d'amour qui, suivant les deux directions, l'attache à Dieu. L'homme se rend divin par le développement de sa rationalité propre, selon un processus de perfectionnement et de purification infini.

En guise de synthèse, nous pouvons dire que le platonisme ficinien prend appui sur une idée de l'amour comme conscience d'un manque et recherche d'un trésor caché, d'une révélation intellectuelle qui se rapporte à une vérité mystérieuse, enveloppée d'un caractère sacré, qui fait que le philosophe remplit une fonction sacerdotale.

Voyons sans plus attendre comme ces positions imposent à Ficin une vision esthétique différente de la vision scolastique. Dans les passages qui suivent (extraits de *Sur l'amour*, un commentaire du *Banquet* de Platon, vv. 2-4) Ficin reprend tous les thèmes classiques de l'esthétique médiévale, mais afin de les contester.

Il est des personnes qui nourrissent l'opinion que la Beauté consiste dans une certaine position de tous les membres, ou précisément dans une mesure commune et une proportion accompagnée d'une certaine suavité de coloris : une telle opinion, nous ne l'admettons pas. La raison est que, ne se trouvant pareille disposition des parties que dans les choses composées, aucune chose simple ne serait belle. Mais cependant nous voyons bien et percevons chacune des couleurs, les lumières, une voix, un éclair doré, la blancheur de l'argent, et la Science, l'Âme, l'Intellect, et Dieu, autant de choses qui nous procurent si vif plaisir parce que choses très belles. À quoi s'adjoint que ladite proportion inclut ensemble tous les membres du corps composé : en sorte qu'elle n'a place en aucun des membres pris en soi-même, mais en l'assemblage de tous les membres. Adonc ne sera beau aucun des membres par soi-même. Mais pourtant la proportion de tout le composé ne naît-elle point des parties ? D'où il s'ensuit cette aberration que des choses qui ne sont point, de par leur nature, belles, engendreraient la Beauté.

... Cette même raison nous édicte que nous ne devrions point

nous laisser accroire que la Beauté réside dans une suavité de coloris : parce que maintes fois chez un vieil homme le coloris est plus clair, alors que, en un jeune homme, plus grande grâce se rencontre. Et, chez les pareils en âge, il advient d'aucunes fois que tel qui l'emporte sur l'autre pour le coloris soit par l'autre surpassé, pour la grâce et pour la beauté. Ce pourquoi nul ne s'avancera si hardiment jusqu'à assurer que l'espèce serait une admixtion de figure et de couleurs : parce qu'alors ne seraient point dignes d'Amour les sciences ou les voix auxquelles font défaut couleur et figure, non plus que les couleurs et les lumières qui sont privées d'une figure déterminée.

... La Divine Toute-Puissance supérieure à toutes choses répand et infuse de par sa clémence dans l'Univers, dans les Anges et dans les esprits par son seul pouvoir créés, comme à sa géniture, ce sien rayonnement ; en lequel se découvre une vertu abondante apte à créer toute sorte de choses. Ce divin rayon dépeint l'ordonnance du Monde en son entier, beaucoup plus expressément qu'en la matière et consistance terrestres, au regard de ceux-ci qui à Dieu sont plus proches : et par telle raison cette dépeinture du Monde, laquelle nous est tout entière visible, se voit exposée davantage dans les Anges et dans les Esprits, que sujette à la portée des yeux. En tous ceux-là trouverons la figuration de quelque sphère qui soit, du Soleil, de la Lune ainsi que des Étoiles, des éléments, des minéraux, des arbres et des animaux. Pareilles dépeintures se nomment, chez les Anges, exemplaires et idées ; dans les esprits, raisonnements et enseignements ; dans la matière du Monde, ce sont images et formes. Ces peintures ont au Monde quelque clarté, sans doute ; mais en l'Esprit en ont davantage et sont chez l'Ange d'une clarté sans égale. Adonc une même face de Dieu se voit brillante en trois miroirs disposés comme commande l'ordre, chez l'Ange, chez l'Esprit et dans le corps terrestre : en le premier, comme étant le plus approchant, de manière tout à fait claire ; en le second plus éloigné, d'une clarté amoindrie ; en le troisième, qui est le plus lointain, d'une clarté très obscurcie.

... Et pour nous il n'est point à mettre en doute que cette beauté soit incorporelle : pour ce que, en l'Ange et en l'Esprit, le fait est manifeste qu'elle ne saurait être corps : et que,

jusques en les corps elle persiste à être incorporelle, c'est là chose que nous avons ci-dessus démontrée : et dorénavant, arrivés en ce point, nous le pouvons entendre, où l'œil n'aperçoit rien qui ne soit l'éclat du Soleil : parce que ne sont jamais visibles ni les figures ni les colorations des corps, sinon par lumière éclairées : or elles ne parviennent point à nos regards pourvues de leur matière ; ce nonobstant estimerions-nous nécessaire qu'elles aient à pénétrer nos yeux à cette fin que nos yeux les puissent voir. Adonc voici que la lumière du soleil, peinte des coloris et figures de chaque corps à quoi elle s'est heurtée, se vient présenter aux regards des yeux : les yeux, avec l'aide de certain rayon naturel qui est en eux se saisissent de la lumière du Soleil en telle manière dépeinte : et lors qu'ils l'ont saisie, ils voient ladite lumière et aussi bien toutes les dépeintures qui en elle sont contenues. Le pourquoi tient à ce que tout cet ordre du Monde qui est visible veut être saisi par les yeux : non point selon la manière qu'il a d'être dans la matière corporée : mais selon la manière qui est sienne, lors que dans la lumière il se trouve déjà séparé de la matière, et nécessairement dépourvu de corps. Or ceci de ce point s'offre manifestement à la vue, le pourquoi lumière pareille ne saurait être corps : pour ce que en un seul instant elle envahit le Monde quasi entièrement d'Orient en Occident, en sorte qu'elle pénètre de toutes parts et le corps de l'Air et le corps de l'Eau sans leur causer nulle offense.

(éd. Rensi, pp. 64-69)

Il est patent que Ficin n'accorde pas d'intérêt à l'œuvre d'art, ou de façon générale à la chose de beauté, en tant qu'objet matérialisé dont on pourra goûter la façon dont la matière s'y trouve disposée suivant des proportions en fonction de l'idée divine ou de l'idée que le réalisateur y aura introduite. Ce qui compte pour Marsile Ficin c'est l'expérience de la beauté comme instrument d'une relation immédiate avec la beauté d'une sur-nature.

Il est assurément curieux de noter à quel degré le Moyen Âge, si suspect de posséder une conception exclusivement métaphysique du beau, se montrait capable (nous l'avons vu) de poursuivre une réflexion sur la base de la matérialité concrète, palpable de l'objet contemplé, tandis que, aux premières approches d'une époque moderne, il semble que se perde le goût de la matière, du matériau. Certes il importe de ne pas généraliser, car la Renaissance nous fournira en contrepartie maintes observations portant sur l'activité ouvrière de qui modèle et explore la matière ; pourtant il n'est guère

douteux que, durant cette période, se répand ostensiblement une conception de l'art comme « quelque chose de mental », « une chose que l'on a en tête » ; et ce n'est pas une coïncidence due au hasard si, au XVI^e siècle, on verra prévaloir une esthétique maniériste de l'idée (cf. Panofsky 1924).

À l'occasion – et c'est ici que se perçoit le changement du paradigme – la Renaissance poussera son interrogation à l'égard des choses concrètes, du monde de la nature, non pas tellement dans l'attente d'y trouver déployée l'image d'un ordre cosmique déjà assuré et déterminé au départ, mais bien plutôt afin d'y distinguer, d'y repérer des sympathies et des ressemblances qui sachent cautionner une métamorphose incessante, un glissement pour ainsi dire de chaque chose vers toute autre chose – et ce pour des motifs qui auraient échappé à l'esprit médiéval, ou alors qu'il aurait récusés pour des raisons d'orthodoxie.

L'univers de l'humanisme florentin constitue le domaine dans lequel, sur la lancée d'une redécouverte des textes hermétiques, trouve à s'affirmer une magie naturelle, et où le cosmos est vu comme un réseau d'influences à la faveur duquel l'homme peut s'introduire avec le projet de maîtriser la nature et de modifier, de corriger jusqu'à l'influence des astres.

12.5 *Astrologie contre providence*

Suivant la tradition hermétique, le cosmos est soumis à une domination astrale. Le Moyen Âge lui-même avait mis en pratique certaines croyances astrologiques, toutefois d'une manière non officielle (cf. Thorndike 1923). À présent, l'idée que les différents astres pourraient jouer le rôle de puissances intermédiaires entre Dieu et le monde sublunaire s'enchaîne avec la conviction d'une *sympathie universelle*, c'est-à-dire avec la certitude de l'interdépendance et de l'influence réciproque de toutes les parties qui composent le cosmos, et en particulier de l'action exercée par les astres sur ce qui se déroule dans l'univers sublunaire.

En outre – et, dans cette manière de voir se trouvaient converger des influences hermétiques, néoplatoniciennes, et plus particulièrement gnostiques (cf. Filoramo 1983) – dans l'univers astrologique placé sous la dépendance de la chaîne émanatiste qui, à partir de l'Un, conduit aux manifestations les plus infimes de la création, vient s'installer ce qui a été appelé une bureaucratie de

l'invisible, toute une administration strictement hiérarchisée et pléthorique de médiateurs, d'intercesseurs, une succession ininterrompue de cohortes angéliques, d'archontes, de démons qui assurent la liaison entre le monde spirituel, le monde céleste et le monde sublunaire. Que de tels médiateurs se trouvent assimilés à des puissances naturelles ou bien correspondent à de véritables entités surnaturelles, l'important c'est que l'homme ne pourra exercer une action sur cette pluralité de divinités et de démons que dans la mesure où il saura, d'une manière ou d'une autre, capter leur attention, et orienter leur influence, par le moyen des pratiques d'une théurgie.

Notons, dans une phase plutôt tardive de la Renaissance, ces quelques phrases du *De magia* de Giordano Bruno :

Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemones, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae ; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aetherae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, anima-lis vero est ascensus per mundum ad Deum. (...) Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.

Les magiciens tiennent pour axiome que, pour quelque ouvrage que ce soit, on doit considérer que Dieu exerce une action sur des dieux, ces dieux à leur tour exercent la leur sur les corps célestes ou les astres, qui sont des divinités corporées, puis les astres sur les démons qui sont habitants et gardiens des astres (l'un desquels est la terre), les démons sur les éléments, les éléments sur les corps mixtes, les corps mixtes sur les sens, les sens sur l'esprit, et l'esprit sur tous les êtres vivants : et ici on voit que l'échelle s'abaisse. Et puis voici que l'être vivant par l'esprit s'ouvre l'accès à la faculté sensitive, de la faculté sensitive aux composés, et à travers ces composés aux éléments, et par là aux démons, par delà les démons aux astres, puis à travers eux jusqu'aux divinités incorporées ou dotées d'une

substance et d'une corporéité éthérées, par elles enfin il se hausse jusqu'à l'âme du monde ou à l'esprit inspirateur de l'univers ; et à la fin des fins il parvient par ce chemin à la contemplation de l'Un unique, totalement simple, au plus haut point incorporé, absolu et pleinement suffisant à soi. Ainsi peut-on voir que, en partant de Dieu, il y a abaissement de l'être vivant en son parcours du monde, et qu'à partir de l'être vivant, il y a exhaussement, à travers le monde, jusqu'à Dieu. Entre le niveau le plus bas et le niveau le plus relevé, il se rencontre des moyens termes, des espèces dont certaines, supérieures, participent plus copieusement de la clarté, de l'opération et de la vertu active, cependant que les autres, inférieures, participent plutôt des ténèbres, et d'une puissance et d'une vertu passive.

(*De magia*, pp. 12-13 dans la traduction italienne)

12.6 Sympathie contre « proportion »

La pratique théurgique se présente comme une action à distance, et une telle action à distance est possible parce que la totalité du cosmos, dans son unité fondamentale et divine, repose sur une liaison ininterrompue entre les êtres : la *sympathie universelle*. Et la sympathie universelle se manifeste à travers des rapports de *ressemblance*.

Sympathie universelle, cela veut dire qu'existent des correspondances, des harmonies, des rapports de proportionnalité entre macrocosme et microcosme. C'est une idée que déjà nous avons rencontrée dans le platonisme de l'école de Chartres : à cela, rien d'étonnant puisque le texte de base, pour les Chartrains et pour la tradition hermétique, est toujours le même, à savoir le *Timée* de Platon. Seulement l'encadrement métaphysique est changé. Le rapport macro-microcosmique était tel, pour les hommes du Moyen Âge, parce que Dieu avait conçu l'homme et le monde à son image et à sa ressemblance. Dans le néoplatonisme de la Renaissance le rapport existe nécessairement, par les mêmes raisons qui font que Dieu, nécessairement, se répand dans le monde.

Dans ces conditions, encore qu'il ne soit pas difficile de retrouver

dans la théorie de la sympathie universelle une récupération du concept médiéval d'allégorisme universel, étayé et contrôlé par les critères tout aussi médiévaux de proportion ou de convenance cosmique, il convient plutôt de mettre en évidence les différences, désormais radicales, qui séparent les deux univers culturels. Et l'une des différences fondamentales se marque justement dans le concept de ressemblance – signe du rapport de sympathie – qui prend forme à travers la théorie des *signaturae*.

À l'origine de la théorie renaissante des signatures se trouve la conviction que les choses recèlent des vertus occultes. Le Moyen Âge, loin de méconnaître ces vertus, les faisait dépendre directement des formes substantielles et des différences essentielles, qui nous demeurent inconnues et que nous ne pouvons découvrir que par l'intermédiaire des différences accidentelles (voir par exemple ce qu'écrit saint Thomas dans le *De ente et essentia* VI). Mais quoi qu'il en soit, ce que saint Thomas n'aurait pu admettre, c'est l'idée qu'on pût agir sur ces propriétés occultes au moyen d'un art quel qu'il fût – vu que, comme on l'a montré à propos de l'ontologie de la forme artistique, l'art modifie uniquement des terminaisons superficielles et toujours agit sur une matière mise à la disposition de l'artiste, immuablement, par la nature.

Or c'est justement la nature, au contraire, que la Renaissance considère comme modifiable à travers l'opération de l'*ars* (soit-elle « artistique » dans notre sens du mot ou « magique »). Les seuls qui, au Moyen Âge, auraient pu accepter pareille hypothèse, c'étaient les alchimistes, mais ils ne représentaient dans l'ensemble de la culture médiévale qu'un filon souterrain, marginal et marginalisé.

Le magicien de la Renaissance adoptera un comportement radicalement opposé. Ces vertus occultes au moyen desquelles, en les orientant, on peut modifier magiquement le cours naturel, sont connaissables dès lors que les relations entre elles et les entités célestes qui en sont les dispensatrices se trouvent exprimées par les signatures, autrement dit par les similitudes existant entre les choses et les diverses configurations des astres.

Afin de rendre perceptible le lien de sympathie entre les choses, Dieu a marqué comme d'un sceau chaque objet de l'univers, lui imprimant un trait spécifique qui permet de discerner, d'identifier le rapport de sympathie entretenu avec quelque chose d'autre.

Selon Paracelse, le *signatum* consiste en une certaine activité vitale organique, qui affecte chaque objet naturel (à la différence des objets produits artificiellement) d'une certaine ressemblance avec un certain état déterminé par la maladie, ressemblance grâce à

quoi, dans telle et telle maladie et dans telle partie malade, la santé peut être rétablie. L'*ars signata* enseigne en outre la manière dont on doit procéder pour attribuer à toutes les choses leurs dénominations véritables et authentiques qu'Adam, le *Protoplastus*, le premier être créé, a connues de façon intégrale et parfaite ; et presque constamment ces dénominations déjà manifestent la ressemblance qui fonde le rapport de sympathie entre les êtres. Par exemple, l'eufraise ou *erba ocularis* est ainsi appelée parce qu'elle sert aussi à soigner les yeux malades et blessés. La plante dite sanguinaire porte ce nom parce que, plus que toute autre racine, elle peut arrêter une hémorragie. Le satyrion ou orchis est ainsi dénommé parce qu'il est en forme de testicules et qu'il exerce une action sur cette partie de l'organisme humain (*De natura rerum* 1, 10).

Agrippa est probablement l'auteur qui s'est exprimé le plus abondamment au sujet des signatures (qu'il appelle *signacula*). Par exemple il qualifie de solaires le feu et la flamme, le sang et le souffle vital, les saveurs violentes, âcres, fortes, tempérées de douceur, l'or à cause de sa couleur et de son éclat, et parmi les pierres celles qui font penser aux rayons du soleil par leur scintillement doré comme l'aétite qui guérit l'épilepsie et met en fuite le poison, et l'œil de soleil, pareil à une pupille rayonnante, qui fortifie le cerveau et renforce la vue. Parmi les plantes, sont dites solaires toutes celles qui se tournent dans la direction du soleil, comme l'hélianthe, et qui abaissent ou referment leurs feuilles à l'heure du couchant pour les rouvrir au lever du jour, comme le lotus, la pivoine, la chélidoine, le citronnier, le genévrier, la gentiane, le dictame, la verveine qui fait prophétiser et qui chasse les démons, le laurier, le cèdre, le palmier, le frêne, le lierre, la vigne et les arbres qui protègent de la foudre et ne craignent pas les rigueurs de l'hiver. Sont solaires également une foule de plantes ou de matières médicinales telles que la menthe, la lavande, le mastic, le safran, le baume, l'ambre, le musc, le miel jaune, le bois d'aloès, l'œillet, la cannelle, l'acore, le poivre, l'encens, la marjolaine et le romarin. Parmi les animaux, sont solaires ceux qui font montre de courage et sont épris de gloire, comme le lion, le crocodile, le lynx, le bélier, la chèvre, le taureau (*De occulta philosophia* I, 23).

Si l'on veut connaître la force ou la propriété d'une étoile, il conviendra de s'en rapporter aux choses qui sont en rapport avec elle et qui reçoivent son influence. De même qu'au moyen de la poix, du soufre et de l'huile on prépare le bois à recevoir la flamme, de même, en mettant en œuvre des choses appropriées à l'opération entreprise et à l'étoile, un effet bénéfique particulier se réverbère sur la matière opportunément disposée par le moyen de l'âme du

monde.

C'est la raison pour laquelle les Égyptiens ont dit que la nature était « magicienne » : en effet elle attire les semblables par le moyen des semblables (*ibid.* I, 37), et Mercure Trismégiste écrit qu'un démon compétent anime immédiatement une image ou une statue dont les composantes sont conformes.

Mais la correspondance hermétique du *signans* au *signatum*, de l'identifiant à l'identifié, n'est plus celle pensée par les hommes du Moyen Âge. Au Moyen Âge elle était une pure analogie, un signe voulu par Dieu afin que nous fussions à même, à travers la nature, de comprendre les mystères divins. Le fait que la rose du pseudo-Alain de Lille était le signe de notre vie et de notre condition terrestre ne voulait absolument pas dire qu'il y eût quelque parenté effective entre la rose et notre naissance ou notre mort. Et surtout, excepté dans les replis marginaux de la pratique magique, personne au Moyen Âge ne pensait qu'on pût, en agissant sur la rose, agir sur notre corps – ou alors c'était dans le sens où les alchimistes médiévaux, comme Arnaud de Villeneuve, savaient que par la distillation des herbes on pouvait extraire des élixirs utiles à notre santé.

Dans le nouvel univers hermétique, au contraire, la sympathie constitue bel et bien un lien effectif : si deux choses se révèlent semblables, en agissant sur l'une on pourra agir sur l'autre et, jusqu'à un moment avancé du XVII^e siècle, d'illustres médecins, fascinés par l'action à distance telle qu'elle se manifeste dans les phénomènes de magnétisme, disputeront à propos de l'*unguentum armarium*, c'est-à-dire d'une substance qui, étendue sur l'arme qui a provoqué la blessure, pourrait contribuer à la guérir. Sur la base de la sympathie s'instaure tout un jeu, considéré comme effectif, de métamorphoses et de transmutations (principe alchimique), et d'action à distance sur les forces célestes (magie astrale).

12.7 Talisman contre prière

L'homme du Moyen Âge ne connaissait qu'un unique moyen de modifier l'ordre des choses naturelles : le miracle. L'art, quant à lui, aidait la nature à parfaire son développement mais n'avait nullement la capacité de la changer ou d'en bouleverser les finalités. L'objectif que se fixe, durant la Renaissance, la magie astrale est tout différent, et un exemple – dont les implications esthétiques ne font pas de doute – nous est procuré par les pratiques talismaniques

d'un Marsile Ficin.

Yates (1964) suppose que semblables pratiques ont pu être suggérées à Ficin par un écrit arabe du XIII^e siècle traitant de la magie, qui circula au Moyen Âge dans une traduction en latin : *Picatrix*. Selon Couliano (1984) une autre source médiévale de Ficin serait à repérer dans le *De radiis* du philosophe arabe Al Kindî (IX^e siècle) : non seulement chaque étoile, mais chaque élément émet des rayons qui se modifient en fonction des rapports variables entre les étoiles ou les autres éléments, et les objets soumis à influence. Nous voici mis en présence d'un enchaînement ininterrompu d'influences (perçues ici sous forme d'influences lumineuses, de qualités physiques, mais qui deviendront, dans le platonisme de la Renaissance, liens d'amour), qui unifie l'univers du plus haut jusqu'au plus bas et inversement. Dans le moment même où l'homme se représente en imagination une chose matérielle, la chose en question se trouve acquérir une existence réelle, selon sa spécificité, au sein de l'esprit imaginant. Lequel esprit répand ainsi alentour des rayons qui meuvent les choses extérieures de la même façon, exactement, qu'il le fait pour la chose dont il est lui-même l'image. De telle sorte que l'image conçue au sein de l'esprit s'accorde spécifiquement avec la chose réalisée effectivement, selon le modèle contenu dans l'image (*De radiis*, V).

Dans ce contexte, on voit que retrouve également sa place certaine théorie du *spiritus* : le *spiritus*, c'est-à-dire un principe qui compénètre la matière de telle façon que les vertus des corps supérieurs deviennent la forme des corps inférieurs, et que la forme des corps inférieurs est constituée d'un matériau rattaché aux vertus des corps supérieurs. Une des sources de la magie astrale est certainement dérivée du *De somniis* de Synésius (V^e siècle) que Ficin a traduit. Si l'on est en droit de parler d'une sympathie cosmique, c'est que l'âme renferme l'empreinte idéale des objets sensibles, et qu'une telle sympathie se laisse percevoir en vertu d'un principe synthétisant qui, pareil à un miroir à deux faces, peut réfléchir dans un même instant et les objets sensibles et les archétypes éternels, et qui en permet ainsi la confrontation. Il se dessine par conséquent une espèce de terrain neutre et commun à l'intérieur duquel le monde intérieur et le monde extérieur se rencontrent et peuvent se trouver à égalité.

Reste que les talismans ficiniens – d'après ce que l'on peut conclure des pages du *De vita coelitus comparanda* – sont des objets confectionnés par les soins de l'homme, et qui sont susceptibles d'exercer une action sur les entités supérieures en vertu d'une ressemblance. Selon *Picatrix*, le Soleil devra revêtir l'image d'un roi

portant sa couronne, installé sur son trône et ayant à ses pieds le signe magique du soleil. Vénus, ce doit être une femme aux cheveux dénoués qui chevauche un cerf, qui tient dans sa main droite une pomme et des fleurs dans sa main gauche, et qui est tout de blanc vêtue. Rien de divergent dans les directives indiquées en vue de déterminer ressemblance et sympathie entre telle pierre et telle autre, entre des fleurs et des animaux, et telle ou telle autre planète.

Dans la pensée de Ficin, n'importe quel objet matériel, dès lors qu'il se trouve placé au contact des réalités supérieures, est aussitôt investi par un influx céleste. Et la démonstration classique, tirée des textes du *Corpus Hermeticum*, prend appui sur le fait que les prêtres égyptiens et les mages évoquaient les dieux en manipulant des statuettes animées produites à leur image et à leur ressemblance.

Un talisman (mais Ficin ne parle jamais que d'« images »), c'est un objet matériel à l'intérieur duquel a été introduit l'esprit d'une étoile. Quantité d'images sont à même de permettre d'escompter la guérison, la bonne santé, la force physique. En même temps que le recours aux talismans, Ficin recommande de chanter des hymnes orphiques, suivant une mélodie en quelque manière homologuée, conforme à la musique des sphères planétaires suggérée par la tradition pythagorique.

Mais la pensée de Pythagore, telle qu'elle a pu nous parvenir, et telle que Boèce a pu la développer et la transmettre, était basée sur le fait, incontestable, que certaines mélodies et certains modes musicaux sont susceptibles de provoquer des réactions de tristesse, de joie, d'excitation ou de tranquillité. Tandis que, pour Ficin, la magie orphique est le corollaire d'une magie talismanique et exerce son action sur les astres.

Dans le *De vita coelitus comparanda* surabondent les prescriptions relatives à la manière de se munir de talismans, de s'alimenter au moyen de plantes qui soient en sympathie avec certains astres, ou quant à la façon de célébrer des rituels magiques en utilisant des parfums et des chants adéquats, et des vêtements dont les couleurs soient en accord avec les astres sur lesquels on désire influencer, ou desquels on espère une influence bénéfique. Pour adresser une requête au soleil, il sera bon de revêtir des vêtements dorés, de se servir de fleurs apparentées au soleil comme l'héliotrope, ou bien du miel jaune, du safran, du cinnamome. Quant à l'influence de Jupiter, elle peut être mise à profit grâce à l'hyacinthe, à l'argent, au topaze, au cristal, aux couleurs vertes ou aux teintes du bronze.

12.8 L'esthétique comme norme de vie

Couliano (1984) voit dans la magie ficinienne une technique visant à un contrôle personnel, capable d'amener le magicien à des états de tension ou de détente, comme c'est le cas pour les moines orientaux qui méditent durant des heures et des heures en prononçant un *mantra* et qui découvrent à travers cette concentration une disposition d'esprit décontractée et sereine – ou bien comme cela se passe avec les techniques corporelles du yoga. De fait la pratique ficinienne intègre toute une série de recommandations relatives à un régime diététique, à des promenades à effectuer en des endroits agréables où l'air soit doux et pur, au souci de l'hygiène personnelle, à la consommation de produits comme le vin et le sucre. Il s'agit de dégager l'esprit humain de ses salissures afin de le rendre plus semblable à l'esprit du monde et partant plus céleste.

Mais il nous faut voir également dans ces actions rituelles autant d'opérations à caractère artistique, accomplies par des esthètes qui veillent avec amour sur leur propre corps, sur l'agrément de leur cadre de vie et des objets qui les entourent. Il y a une composante esthétique dans cette manière de s'adonner à la contemplation de belles représentations, d'entendre chanter de ravissantes mélodies. Le mage néoplatonicien est plus épris des harmonies terrestres que des mondes infernaux. La magie paraît faire accéder, plutôt qu'à une domination ténébreuse du surnaturel, à un confortable équilibre naturel.

Nous avons vu que Ficin semble privilégier le reflet de l'idée céleste sur la matière qu'elle informe. Mais, et c'est là un autre aspect du nouveau paradigme de la culture renaissante, cette conception du sage qui s'applique à se rendre semblable à Dieu en en pénétrant les mystères entraîne comme effet collatéral une réappréciation du corps et des agréments de l'existence. Par une curieuse contradiction, le théoricien médiéval peut aligner des pages et des pages sur le thème de la beauté de la nature, il n'en tirera jamais la conclusion que la manière, aussi, de cultiver son corps et son environnement peut être partie intégrante de son idéal de beauté. À l'opposé, le théoricien de la Renaissance semble absorbé par la découverte d'une idée immatérielle de la beauté, mais en fait il se comporte comme si le problème esthétique ne concernait pas seulement la contemplation du monde, mais aussi ses propres agissements quotidiens, la gestion de son propre corps et de ces lieux dans lesquels, pour son agrément, avec un souci d'équilibre mais également une plénitude sensuelle, il procède à la célébration

de sa propre aventure terrestre.

Loin d'appeler les esprits des défunts à donner des représentations comme le nécromant décrit par Benvenuto Cellini, loin de voler dans les airs et d'envoûter hommes et animaux comme les sorcières traditionnelles, loin même de s'appliquer, comme Henri Corneille Agrippa, à la pyrotechnique ou, comme l'abbé Trithémus, à la cryptographie, le magicien de Ficin est un personnage inoffensif, dont les habitudes n'ont rien de reprehensible ou de choquant aux yeux d'un bon chrétien.

On est sûr qu'allant le trouver – à moins qu'il ne considère notre compagnie comme peu recommandable, ce qui est fort probable – il nous proposera de sortir pour l'accompagner dans sa promenade quotidienne. Il nous emmènera furtivement, pour éviter les rencontres indésirables, jusqu'à un jardin enchanté, lieu plaisant où la lumière du soleil ne croise, dans l'air frais, que les parfums des fleurs et les ondes pneumatiques émanées par le chant des oiseaux. Notre théurge, dans sa robe de laine blanche d'une propreté exemplaire, se mettra peut-être à inspirer et à expirer l'air rythmiquement, puis, ayant aperçu un nuage, rentrera inquiet chez lui, de peur de s'enrhumer. Il se mettra à jouer de la lyre, pour s'attirer l'influence bénéfique d'Apollon et des autres Grâces célestes, après quoi il s'assoira devant un repas frugal où, à côté de quelques légumes cuits et de quelques feuilles de salade, il consommera deux cœurs de coq pour raffermir son cerveau. Le seul luxe qu'il se permettra sera celui de quelques cuillères de sucre blanc et d'un verre de bon vin, encore qu'à y regarder de près celui-ci est mélangé avec une poudre insoluble dans laquelle on pourrait reconnaître une améthyste broyée, qui lui attirera à coup sûr les faveurs de Vénus. On remarquera que sa maison est aussi propre que ses vêtements et que notre théurge se lave systématiquement une ou deux fois par jour, contrairement à la plupart de ses concitoyens, qui ne doivent pas suivre ses bonnes habitudes.

On ne s'étonnera pas que cet individu fort attentif à ne gêner personne et qui, par-dessus le marché, est propre comme un chat n'ait encouru la colère d'aucune autorité, laïque ou religieuse. Il a été toléré à la mesure de sa propre tolérance, ou plutôt indifférence, envers ses confrères moins évolués, dont le pneuma ne fut jamais aussi transparent que le sien.

(Couliano 1984)

L'esthétique devient norme de vie. On ne s'efforce plus désormais de procurer une justification théologique de ce qui est agréable : on pratique l'agrément comme une des formes efficaces de la religiosité naturelle.

12.9 L'artiste et la nouvelle interprétation des textes et du monde

Revenons à présent à la position adoptée par Dante dans sa polémique implicite avec saint Thomas, telle qu'elle a été examinée à la rubrique 11. 6. Nous avons vu que la conception dantesque du poète voyant aboutissait à assigner au discours poétique cette interprétation du monde, pour ne pas dire des écrits profanes, qui selon saint Thomas devait être réservée et limitée aux exégètes de l'Écriture divine. Ce que pouvait représenter le changement de paradigme annoncé par Dante devrait apparaître désormais clair, d'après l'exploration que nous venons tout juste de mener de l'univers de la Renaissance.

Ce en quoi Dante demeurait encore médiéval tenait au fait que, en fin de compte, il ne croyait nullement que les textes littéraires pussent posséder des significations à l'infini : il semble rester attaché à la conviction scolastique selon laquelle les sens sont au nombre de quatre, et que par conséquent ils peuvent être décodés sur la base d'une encyclopédie.

Mais c'est justement la notion d'encyclopédie comme répertoire, comme registre du savoir qui après Dante se transforme. Non que pendant la Renaissance et dans les périodes qui suivent la notion d'encyclopédie du savoir soit absente – tout au contraire l'encyclopédisme de la Renaissance et de l'époque baroque apparaît plus vorace et plus totalitaire que l'encyclopédisme médiéval, car il annexe les domaines de la science nouvelle. Seulement, pour ce qui concerne le filon néoplatonicien et hermétique, c'est-à-dire celui qui exercera une influence sur une grande partie de l'esthétique moderne, l'encyclopédie ne saurait plus être bouclée et univoque, ni garantie par une autorité, comme il advenait dans le cas de l'Église médiévale. Si le monde est infini et si tous les êtres sont susceptibles de s'apparenter selon un réseau continuellement changeant de sympathies et de ressemblances, le questionnement de la forêt symbolique du monde demeurera perpétuellement ouvert. Et plus il sera ouvert, plus il deviendra ardu, plus les questions se feront insaisissables, mystérieuses, réservées au petit nombre. Le

didactisme scolastique pratiquait et légitimait les allégories *pour expliquer* mieux un mystère à tous, y compris aux personnes incultes. Le symbolisme de la Renaissance a recours à des hiéroglyphes exotiques et à des langues inconnues *pour dissimuler au vulgaire* des vérités qui ne sont accessibles qu'à des initiés. Pic de La Mirandole dira dans son *Apologie* que les sphynx égyptiens nous avertissent que les dogmes mystiques doivent rester énigmatiquement cachés aux profanes : *Aegyptiorum templis insculptae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirentur.*

Il n'y a pas grande difficulté à transposer cette notion de la lecture de l'univers en notion de lecture ouverte des textes poétiques et des œuvres d'art en général. Et il ne sera pas non plus arbitraire de faire observer que de telles idées se trouvent coïncider dans le temps avec l'apparition du principe protestant de la libre interprétation des Écritures, et donc avec la naissance de l'herméneutique moderne. Au début du chapitre consacré à symbole et allégorie, on avait examiné une définition goethéenne, qui privilégiait dans le symbole la pluralité insaisissable des significations, la continuelle fermentation du signifié (cf. Eco 1984, 4). Cette notion, nous avons vu combien elle était étrangère à la culture médiévale, au point que dans nombre d'histoires contemporaines de l'esthétique la conception médiévale a été assimilée exclusivement à la conception (répudiée) d'allégorie.

Tout aussi étrangères à la culture médiévale apparaîtront les théories maniéristes du talent, de l'Idée, la réévaluation baroque de la métaphore comme moyen de connaissance, et les esthétiques du sublime au XVIII^e siècle, pour ne pas parler des esthétiques romantiques du génie et de l'inspiration. Il y a là toute une succession de conceptions de l'art dans lesquelles l'image de l'artiste se charge toujours davantage de connotations d'exceptionnalité, de bonheur intuitif qui lui assure une connaissance privilégiée, et le discours artistique se différencie de plus en plus du discours philosophique, ne parlons pas du discours didactique, pour revêtir enfin dans les esthétiques de l'idéalisme les caractéristiques d'une autonomie absolue, jusqu'à apparaître plus d'une fois comme le moyen le plus complet et le plus profond de connaître l'homme et le monde.

Tout ce développement, il convient de le rappeler pour comprendre que, même si les élaborations esthétiques du Moyen Âge demeurent à l'écart de cette longue histoire, c'est néanmoins – ainsi qu'on l'a suggéré en diverses occasions – durant le cours de leur élaboration et réélaboration séculaire que beaucoup de ces

ferments se sont manifestés. Le cas de Dante demeure à cet égard exemplaire.

12.10 Conclusions

On ne s'est lancé, dans le cours de cette reconstitution des théories scolastiques du beau et de l'art, dans aucune tentative de « récupération » : la question de savoir si bien des idées médiévales ont survécu, si et comment elles ont pu être reconsidérées à différentes époques, si elles peuvent être réexaminées à la lumière de nos préoccupations actuelles, comporte des réponses qu'on laisse au lecteur le soin de formuler. Mais, de même qu'on n'a voulu envisager aucune récupération théorique, il ne faudrait pas non plus se laisser entraîner à quelque forme de liquidation inspirée par le principe historiographique suivant lequel, pour dire les choses un peu vite, « tout ce qui vient ensuite est meilleur ». En d'autres termes, toujours pour aller vite, on n'estime pas opportun d'adhérer à une vision du déroulement historique selon laquelle toute théorie, sitôt qu'elle se trouve datée, n'apparaît plus que comme un de ces tâtonnements confus au moyen desquels l'Esprit, ou son équivalent, s'évertue à parvenir à des synthèses toujours plus élevées et plus globales.

Pour l'instant, disons qu'il serait déjà fort discutable de ne chercher à repérer, dans les siècles qui suivent le Moyen Âge, que les propositions qui paraissent nier et « dépasser » les phases antérieures. Certes, nous venons juste de le faire dans les pages qui précèdent, mais c'est parce qu'il fallait tout de même bien mettre en lumière l'apparition et l'affirmation de propositions alternatives. Mais on pourrait récrire une histoire des idées esthétiques dans laquelle, au contraire, on présenterait sous le jour le plus favorable toutes les occasions où ont été repris, reconduits, ou modifiés, et si peu, dans leur formulation, les principes de l'esthétique classique et médiévale. On pourrait également montrer tout ce qui, parmi les idées médiévales, a pu être réutilisé, plus ou moins consciemment, par nombre de théoriciens et d'artistes contemporains. Tenons-nous-en à un exemple, le plus contradictoire : celui de Joyce, qui bâtit sa doctrine des épiphanies, abondamment tributaire des esthétiques post-romantiques, en réélaborant, dans *Stephen Hero* et dans le *Portrait*, les critères du beau de Thomas d'Aquin (cf. Eco 1957 et 1962). Et par ailleurs de telles explorations déboucheraient sur des

résultats surprenants : on découvrirait par exemple que Maritain (1920) part d'une récupération de l'esthétique médiévale de tour (apparemment) néothomiste, et qu'il en arrive (1953) à élaborer sur ces mêmes bases une esthétique de l'intuition créatrice qui semble beaucoup plus en harmonie avec le platonisme hermétique de la Renaissance qu'avec la leçon des scolastiques (cf. Eco 1961).

En revanche, si le jeu de la réactualisation consiste à montrer – mettons – que la *claritas* thomiste s'applique aussi bien à un concert de rock ou à un tableau de Pollock, alors ça devient trop facile. Facile, en ce sens que c'est vrai, mais vrai au sens où il est vrai de dire que dans toutes les cultures le feu est symbole de chaleur. Tout concept philosophique, pris dans son acception la plus générale, est apte à expliquer n'importe quoi. Assurément, le concept aristotélicien de *puissance* explique aussi le fonctionnement d'une automobile, et cependant la métaphysique d'Aristote n'est pas traduisible en termes de physique moderne.

Notre reconstitution historique visait au contraire à montrer comment le monde médiéval a fourni des réponses à des questions qu'il se posait au sujet des phénomènes esthétiques, dans le contexte de sa propre métaphysique dominante, de sa propre culture, de sa propre vision du monde. Autrement dit une reconstruction historique de l'époque médiévale (et c'est vrai pour n'importe quelle autre époque) doit avant tout nous aider à mieux comprendre cette époque. Si, l'ayant mieux comprise, nous sommes ensuite conduits à réfléchir sur la nôtre (vu que l'historiographe demeure toujours, ne fût-ce que pour des raisons d'état civil, « des nôtres » et non pas « des leurs »), c'est tant mieux. Mais dès lors qu'on s'engage dans une histoire de l'esthétique médiévale, c'est pour essayer de dire comment pensaient les gens du Moyen Âge, et pas comment nous, nous pensons ou devrions penser.

On s'est efforcé de raconter dans ce livre, d'une manière condensée, une histoire qui, ayant débuté durant les siècles qui précéderent l'An mille et s'étant prolongée jusqu'au temps des débats de la Scolastique tardive, et ce dans un contexte culturel qui était celui du Moyen Âge latin, a présenté des caractéristiques particulières, des traits spécifiques. Il a existé une pensée esthétique médiévale, impossible à confondre avec celle des siècles précédents ou avec celle des siècles suivants ; et elle a existé bien au-delà de la continuelle récurrence d'une terminologie et de formulations devenus, à force, quasiment canoniques. Cette pensée n'a rien eu de

monolithique et s'est différenciée d'une manière ou d'une autre, à mesure que le temps passait. Partant d'une esthétique pythagorique du nombre qui entendait réparer le désordre lié à la période des invasions barbares, on en arrive à une esthétique humaniste, attentive aux valeurs artistiques et au trésor de choses belles légué par l'Antiquité, en laquelle se manifeste la renaissance du monde carolingien. Prenant son élan de cette renaissance, misant sur une organisation politique stabilisée, allant jusqu'à élaborer la conception d'un ordre théologique imposé à l'univers, une fois surmontée la crise des alentours de l'An mille, l'esthétique s'affirme en tant que philosophie de l'organisation cosmique, en réponse aux incitations encore récentes de Scot Erigène, lequel incarne une culture anglo-saxonne déjà abondante et mûrie, même au cours des années qui précèdent la dépression pré-carolingienne. Cependant que l'Europe est en train de se revêtir (ainsi que le déclare, passé le cap de l'An mille, Raoul Glaber) d'un blanc manteau d'églises, voilà que les Croisades viennent agiter l'existence provinciale de l'homme du Moyen Âge, que les affrontements entre communes suscitent en lui une nouvelle prise de conscience civique ; et, dans le même temps, la philosophie devient accueillante au mythe de la Nature, pour commencer, et ensuite au sentiment concret des choses naturelles, et le beau n'est plus seulement un attribut de quelque ordre abstrait, mais l'attribut des choses considérées pour elles-mêmes. Entre un Origène qui croit devoir insister, pour contenter son rigorisme, sur la laideur physique du Christ, et les théologiens du XIII^e siècle qui font du Christ le prototype de la figuration artistique resplendissante de beauté, on assiste à une maturation de *l'ethos*, de la morale chrétienne, et à la naissance d'une théologie des réalités terrestres. Les cathédrales traduisent le monde de toutes ces *Summae* où toute chose trouve sa juste place, Dieu et les cohortes angéliques, l'Annonciation comme le Jugement dernier, la mort, les métiers, la nature, le diable même, enfermé dans un ordre qui le juge et l'encercle, le plie à la positivité substantielle de la création où sa forme peut être manifestée.

Parvenue au point le plus haut de son évolution, la civilisation médiévale fait, pour le beau comme pour toutes les autres valeurs, le pari de fixer de manière définitive l'essence des choses grâce à une formulation claire et savante. Mais elle ne le fait qu'au terme d'un rude effort, siècle après siècle, et s'en remettant à son humanisme qui mise sur l'intemporalité. Seulement, voilà, le temps s'écoule et, tandis que la philosophie détermine l'essence des choses, celle-ci, soumise au regard de l'expérience et de la science, n'est déjà plus la même. La théorisation systématique, forcément en retard par rapport aux ferments et à la pulsion pratiques, en est

encore à parachever, à « peaufiner » l'image esthétique d'un *ordo* politique et d'un *ordo* théologique, alors que celui-ci se trouve déjà attaqué de mille façons : par un sentiment national, par le développement des parlers « vulgaires », par des technologies nouvelles, par une nouvelle sensibilité mystique, par le bouleversement social, par un flottement théorétique. À un moment donné, il faut bien que la Scolastique, doctrine d'un État universel catholique dont les *Summae* établissent la constitution, dont l'univers des cathédrales propose une encyclopédie, dont l'université de Paris est la capitale, règle ses comptes avec la poésie en langue vulgaire, avec un Pétrarque qui dit mépriser les « barbares » de Paris, avec de nouveaux ferments d'hérésie, avec la remise en circulation de certains écrits plus ou moins archaïques, rédigés dans des langues dont le Moyen Âge avait perdu le souvenir, avec la nouvelle science expérimentale et quantitative, avec des conceptions peu conciliables de l'individu et de la société, de ce qui est licite et illicite, de la félicité et du péché, de la sécurité et de l'inquiétude – et donc, aussi, inévitablement, de ce qui est beau, de ce qui est laid, et de ce que c'est que l'art.

Bien entendu, on pourrait également retracer l'histoire des conceptions esthétiques à travers la lecture des commentateurs de saint Thomas, au *xve* et au *xvie* siècle et à travers l'examen de la Scolastique contre-réformiste, et ce jusqu'à Mercier et aux esthétiques de la néo-scolastique, mais alors il s'agirait d'une enquête différente. En introduction à ce livre, nous avons déploré certaine ambiguïté de la notion de Moyen Âge, pourtant il faut admettre qu'en dépit de son imprécision cette notion impose des limites chronologiques qui nous autorisent à considérer que notre histoire a pris fin.

1. Sur le Moyen Âge « déviant » on citera Bachtine 1970 ; Cohn 1957 et 1975 ; Capitani 1977 ; Camporesi 1973 et 1978.

2. L'esthétique de Nicolas de Cuse a fait l'objet d'une étude de Santinello en 1958, et c'est à cet ouvrage que nous nous reporterons dans les pages qui suivent.

3. Sur l'histoire de l'hermétisme, à partir du *ii^e* siècle, voir Festugière 1983 et Yates 1964. En ce qui concerne tous les filons souterrains de la culture médiévale dont on va être amené à faire mention, le livre de Thorndike 1923 demeure essentiel. Sur la doctrine des signatures, Foucault 1966. Sur les doctrines cabalistiques, Scholem 1960 et 1974.

LE PROBLÈME ESTHÉTIQUE CHEZ THOMAS D'AQUIN

Introduction à cette édition

*Ce mémoire a été rédigé en 1954 en tant que thèse de fin d'études en esthétique, soutenue à la Faculté de Philosophie de l'Université de Turin avec comme rapporteur, Luigi Pareyson et co-rapporteur, Augusto Guzzo. Quelques chapitres ont été publiés dans la revue *Filosofia* et la thèse en 1956 sous le titre *Le problème esthétique chez saint Thomas* (Edizioni di « *Filosofia* », Turin). En 1970, une nouvelle édition est parue sous le titre *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin* (Bompiani, Milan).*

À l'occasion de cette réédition, je me suis demandé si désormais il s'agissait d'un livre « âgé 1 », non pas tant à cause de la date, que parce qu'il représente l'œuvre de jeunesse typique, avec tous les défauts que cela implique : un style abscons ; aucune concession à une lisibilité assimilée, naturellement, à une insuffisante rigueur scientifique ; et aussi à cet entêtement tout particulier qui fait qu'un universitaire néophyte s'obstine à utiliser la formulation la plus ostensiblement technique, alors que la chose peut être dite dans un langage courant. Qu'on ajoute à cela une surabondance des notes et des références bibliographiques qui, souvent, ne visaient qu'à montrer qu'on avait bien lu tout ce qu'il avait été possible de découvrir sur la question.

Ces aspects ne sont pas toutefois de nature à me faire sentir que ce livre a vieilli. Car ce qui importe, c'est bien un aspect que j'estime toujours actuel, à savoir son orientation historiographique et les conclusions auxquelles j'étais alors parvenu. Et ce n'est pas une mince satisfaction, si l'on considère que j'avais engagé cette recherche en 1952, dans une disposition d'esprit qui me faisait adhérer à l'univers religieux de Thomas d'Aquin, alors qu'en 1970 j'avais depuis pas mal de temps réglé mes comptes avec la métaphysique thomiste et avec la perspective religieuse. Mais la chose curieuse est que ce règlement de comptes n'a pu s'opérer, justement, qu'à travers une enquête sur l'esthétique thomiste.

C'est-à-dire que le livre avait été commencé comme une exploration d'un territoire que je tenais encore pour contemporain, mais qu'ensuite, à mesure que progressait mon enquête, ce territoire s'objectivait en tant que passé antérieur que je reconstruisais certes avec passion, avec un zèle affectueux, mais quand même un peu comme on met de l'ordre dans les papiers d'un défunt très cher et très estimé. Et un tel résultat découlait précisément de cette mise en place historiographique, que j'estime aujourd'hui encore pertinente, en fonction de laquelle je m'imposais, pas à pas, d'élucider la valeur de chaque terme et de chaque notion découverts dans les textes à la lumière du cadre historique à l'intérieur duquel ils s'étaient présentés.

Pour demeurer vraiment fidèle à Thomas d'Aquin, pour ne pas en travestir les paroles à travers l'épais voilage déployé par des milliers d'exégètes trop intéressés, je ramenais Thomas d'Aquin à son époque et, ce faisant, je le redécouvrais sous ses traits authentiques, dans sa « vérité » : à cela près que sa vérité n'était plus la mienne.

Engagé dans la découverte d'un territoire métaphysique, il me restait de ce parcours une double expérience de méthode. La méthode de mon enquête, qu'aujourd'hui encore j'appliquerais à n'importe quelle recherche d'historiographie philosophique ; et la méthode de Thomas d'Aquin, sa leçon de rigueur et de lucidité qui demeurerait exemplaire, au-delà de la construction philosophique à laquelle il était parvenu, de la foi à laquelle elle s'ancrait, des conclusions qu'elle nous offrait.

À cause de ces deux aspects, je ne saurais aujourd'hui renier la leçon de propreté démonstrative dont m'a fait bénéficier le philosophe médiéval, et il serait intéressant de montrer comment et jusqu'à quel point je lui en reste encore redevable.

Cela dit, il reste à indiquer la raison pour laquelle, en dehors de ces questions purement autobiographiques, je décide de republier cet ouvrage. Et la première raison est de nature strictement éditoriale : la première édition du livre est désormais épuisée. Quand il est sorti, d'illustres médiévistes comme Etienne Gilson et Edgar De Bruyne en ont parlé comme d'une contribution utile. Et en fait d'études consacrées à la seule pensée esthétique de Thomas d'Aquin, à ma connaissance il n'y a eu de publié, depuis 1956, que l'ouvrage de Francis S. Kovach : *Die Aesthetik des Thomas von Aquin*, en 1965, et par conséquent le livre pourra encore servir à quelqu'un.² C'est du moins le seul ouvrage qui me vient à l'esprit, au moment de republier mon texte sans essayer d'en procurer une mise à jour systématique. Bien entendu d'autres études sur l'esthétique médiévale sont sorties depuis 1956, parmi lesquelles figureront aussi des essais de portée limitée relatifs à la perspective esthétique thomiste dont j'ai tenu compte au moment de la révision du

texte pour l'édition de 1970. Au cours de cette révision, j'ai tenu compte de ces études, non seulement pour actualiser ce texte, comme s'il avait paru après ces contributions, mais pour l'enrichir des informations qu'elles apportaient. La présente édition, quant à la mise à jour des références bibliographiques, ne s'éloigne pas de celle de 1970, parce qu'elle entend tout simplement témoigner de mon travail à cette date.

Pour l'édition de 1970, j'avais supprimé certaines références, car la bibliographie en question m'avait servi à me battre contre des interprétations inacceptables. Thomas d'Aquin a le malheur d'être lu plus par des fans que par des historiens et, pour les trois quarts, ce qu'on écrit sur lui, au lieu de servir à rétablir les distances historiques, tend à les brouiller. Par conséquent, dans l'édition de 1970, ainsi que dans la présente, j'ai réduit au minimum les polémiques développées, du moment que ce qui compte est la lecture des textes originaux³.

Dans la seconde édition, j'avais en revanche enrichi les chapitres où je confrontais les propositions thomistes à la tradition esthétique médiévale. Après Thomas d'Aquin, j'avais rédigé, pour un volume de l'éditeur Marzorati, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, un long chapitre intitulé « *Sviluppo dell'estetica medievale* »⁴. J'ai donc mis à profit cette expérience pour la révision de mon livre, de manière que son projet central – ramener constamment les énoncés thomistes au sens qu'ils revêtaient dans leur contexte historique – s'en trouve renforcé. Je prie pourtant le lecteur de m'excuser s'il trouvera plusieurs répétitions dans *Art et beauté* dans l'esthétique médiévale.

Dans l'édition de 1970, j'avais pourtant remplacé la conclusion de 1956 par une nouvelle en quatre parties. Je me suis demandé s'il fallait laisser la conclusion de 1970 dans cette édition également, ou si l'on devait rétablir la précédente, pour rendre à mon travail sa physionomie d'origine, autant que possible. Les ajouts de 1970 avaient en effet tendance à trop actualiser mon discours ; de plus ils étaient en partie liés à des préoccupations qui relevaient de cette décennie.

J'ai donc supprimé deux parties : « Dissolution du concept de forme dans la scolastique post-thomiste » et « Catégories esthétiques et société médiévale », puisque *Art et beauté* traite des mêmes thématiques. J'ai également supprimé « Méthodologie thomiste et méthodologie structurale » qui est trop liée au climat culturel de cette décennie où prédominait le modèle structuraliste. À une autre époque, j'aurais pu comparer de manière intéressante la mentalité scolastique et la philosophie analytique – juste pour citer un exemple. Il est donc convenable que mon travail sur Thomas d'Aquin reste avant tout la réflexion sur des choses dites et écrites au xiii^e siècle. Le lecteur, s'il le souhaite, pourra retrouver lui-même les analogies ou les différences avec

J'ai en revanche souhaité garder l'élément du texte qui concerne une contradiction centrale qui mine de l'intérieur le système esthétique thomiste. En ce temps-là – tout en l'ayant repérée – je l'avais reléguée à l'arrière-plan – comme une inquiétude qu'il vaut mieux taire – parce que je ne parvenais pas à penser qu'un système élaboré avec tant d'acuité pût ne pas être tout à fait cohérent ; et je n'admettais pas que ma reconstruction du système – menée avec une égale préoccupation d'acuité – pût déboucher sur la mise à jour d'une aporie. Disons, et en cela j'étais encore trop scolastique, que j'estimais que le fait de découvrir une contradiction au sein d'un système signifiait en nier la validité. En 1970 j'ai appris au contraire que le philosophe ne doit pas éliminer les contradictions : il doit les produire là où elles ne sont pas apparentes.

C'est ainsi que pour la présente édition j'ai tout simplement inséré des considérations plus critiques sur cette aporie dans la conclusion de 1956, qui a d'ailleurs été largement coupée.

De toute façon, la substance de ma recherche n'a pas changé suite aux deux révisions postérieures : sa destination était alors de prouver que, à l'intérieur du système philosophique de Thomas d'Aquin, il existait une vision esthétique cohérente. Or sa vision esthétique se révèle cohérente, au moins autant que le reste du système. C'est le concept de cohérence qui a été objet de révision. Mais au temps où je rédigeais ce livre (en Italie, en l'espace de quinze ans, la problématique a tellement changé !), ce sur quoi il fallait mettre l'accent, ce n'était nullement la question de la cohérence, mais plutôt la simple éventualité, improbable, d'une thématique esthétique présente dans la pensée médiévale. Car persistait toujours la croyance suspecte et accablante que l'esthétique était née avec Baumgarten, et qu'auparavant il n'existait qu'un marais, un domaine infantile et balbutiant. Le livre entendait montrer – chose reconnue désormais par l'historiographie la plus experte – qu'à la place d'un marécage, il y avait une pensée, une manière cohérente de penser les problèmes du beau et de l'art – selon ce maximum de cohérence concédé par les mécanismes de l'intelligence humaine, et selon l'idéal de cohérence qui gouvernait la pensée médiévale.

En ce sens, je puis encore signer ce livre sans tergiversation. Avec, tout au plus, le léger agacement qu'on éprouve quand on retourne sur les emplacements d'une bataille que la culture contemporaine a désormais remportée. En retrouvant sous l'aspect d'un très estimable exposé académique ce qui, il y a plus d'un demi-siècle, apparaissait encore comme une initiative polémique.

1. . Mon mémoire s'intitulait *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin* ; le livre, et ce ne fut pas à mon initiative, portait le titre *Le problème esthétique chez saint Thomas*, ce qui laissait croire que mon travail était consacré à l'apôtre incrédule. Or, si le mot « saint » avait disparu de l'édition de 1970, ce n'était pas pour des raisons idéologiques mais parce que l'on désigne d'ordinaire les philosophes par leur nom, sans leur titre (on ne dit pas « professeur » Emmanuel Kant), et aussi parce que Thomas a été sanctifié par Jean XXII (ce pape aux vertus douteuses et aux intentions tortueuses), alors qu'à l'époque où il philosophait il était connu de ses contemporains, qu'ils soient ses amis ou ses ennemis, sous le nom de Thomas d'Aquin. Il vaut donc mieux le rendre à son temps.

2. . Ce texte a dû être utile à bien d'autres personnes, à des années de distance, car il a été traduit dans plusieurs langues, différemment revisité : *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge, Harvard University Press, 1988 et London, Radius, 1988 ; *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, PUF, 1993 ; *Zetemata Aisthetikes ston Thoma Akinati*, Athena, Ekdoseis Gnose, 1993 ; *Estetici problem u Tome Akvinskoga*, Zagreb, Nakladni Zavod Globus, 2001.

3. . C'est pourquoi tous les auteurs que je ne cite pas restent pour mémoire dans la bibliographie.

4. . Il est publié, dans ce volume, sous le titre « Art et beauté dans l'esthétique médiévale ».

5. . Cette partie est publiée dans ce volume, à des fins documentaires, sous le titre « Sur la Scolastique et le structuralisme ».

Le problème esthétique dans la culture médiévale

Dans la *Critica*¹ de 1931, Benedetto Croce rendait compte d'un petit volume de Nelson Sella sur l'esthétique thomiste² : et, après une appréciation louangeuse quant au sérieux de cette contribution, il en venait à reformuler en des termes plus explicites un jugement que déjà l'on pouvait déduire des pages qu'il avait consacrées à Thomas d'Aquin dans son histoire de l'esthétique : « Le fait est que ses idées sur le beau et sur l'art ne sont assurément pas fausses, mais très générales, de sorte qu'il est toujours possible, en un certain sens, de les accepter et de les adopter... Le point essentiel, c'est que les problèmes esthétiques ne constituaient l'objet d'un mouvement d'intérêt véritable et distinct ni pour le Moyen Âge en général, ni pour Saint Thomas en particulier, dont la tension d'esprit s'appliquait à tout autre chose ; de là cette façon de se contenter de généralités. Et c'est pourquoi les travaux portant sur l'esthétique de Saint Thomas et d'autres philosophes médiévaux demeurent infructueux, et qu'on en prend connaissance avec ennui, quand ils ne sont pas (et d'ordinaire ils ne le sont pas) conduits avec le discernement et le bon goût dont Sella a fait montre dans le sien. »

Durant les années où un jugement de Croce faisait autorité en Italie, une affirmation de ce genre suffisait à dissuader toute recherche sur l'esthétique médiévale. Et alors même que l'on reconnaissait aux médiévaux le mérite d'avoir repris les thèmes de l'esthétique classique, l'appréciation se devait d'être en tous cas expéditive : les thèmes avaient été repris, oui, mais platement, et d'autre part l'esthétique classique elle-même était d'une utilité négligeable pour les gens de cette époque³. Quand on ne finissait pas par déclarer que le Moyen Âge n'avait pas même pu faire siens les thèmes classiques, vu que la spéculation théologique avait tué dans l'œuf toute entreprise philosophique⁴.

Nous nous trouvons ici en présence d'une accumulation de lieux communs dont non seulement une historiographie médiévale récente a fait table rase, mais qui pouvaient aussi bien être rejetés à la seule lumière de l'historiographie médiévale du siècle dernier, à condition qu'elle fût examinée avec attention. Oui, mais examiner avec attention est chose toujours très ennuyeuse, et ce livre en est une preuve.

Quoi qu'il en soit, afin de désencombrer le terrain de toutes les éventuelles équivoques, il conviendra de définir le sens d'une enquête qui, comme le donne à entendre l'intitulé de ce livre, concerne le problème « esthétique » chez un auteur médiéval. Ce n'est qu'après avoir déterminé les conditions d'emploi du terme que nous serons en mesure d'établir si ce que nous trouvons chez les philosophes médiévaux qui parlent du Beau et de l'Art appartient ou non à la spéculation « esthétique ».

Si l'Esthétique est, suivant la terminologie de Baumgarten, la *scientia cognitionis sensitivae*, la *theoria liberalium artium*, une *gnoseologia inferior*, un *ars analogi rationis*, un *ars pulcre cogitandi*, force est d'admettre que, de l'Esthétique, les médiévaux en ont produit bien peu (même s'il n'est pas impossible de signaler de notables exceptions). Et si l'Esthétique est la philosophie d'une intuition lyrique du sentiment, alors il est sûr qu'il n'existait pas chez eux de préoccupations esthétiques.

Mais si nous entendons par Esthétique un domaine de préoccupations relatives à la valeur « beauté », à sa définition, à sa fonction et aux manières de la produire et d'en jouir, alors le Moyen Âge a bel et bien parlé d'esthétique. Qu'il en ait parlé tout en faisant de la philosophie ou en faisant de la théologie importe peu : il suffit de lire selon une clef philosophique des pages théologiques – et ce en obtempérant, dans la plupart des cas, à la volonté explicite ou inavouée du philosophe médiéval.

Et si en outre est Esthétique toute réflexion sur l'art, alors les traités, les livres de philosophie et de théologie médiévales abondent de questions d'ordre esthétique. Toutefois, mis à part le fait que la théorie médiévale de l'*ars* ne s'écarte pas notablement de la théorie classique, nous concentrerons notre attention, dans le présent ouvrage, sur le problème « esthétique ».

La distinction entre « esthétique » et « artistique », que la philosophie idéaliste avait masquée, apparaît très claire à la pensée contemporaine (comme elle apparaissait claire à la pensée

médiévale – même s'il est exclu de faire référence au terme, alors inexistant, d'Esthétique). Nous définissons comme « esthétique » le problème d'une possible consistance objective et des conditions subjectives d'une expérience particulière qui, dans le langage courant, est indiquée comme « beauté » ; et par conséquent le problème des objets « beaux » et de ce que l'on appelle le « plaisir esthétique ». Une telle expérience ne se trouve pas nécessairement liée au fait artistique puisque nous qualifions de « beaux » non seulement un poème ou un tableau, mais aussi un cheval, un coucher de soleil, une femme et – à la limite – un crime ou un repas abondant, et raffiné⁵. Tout aussi bien parlons-nous d'« art » même quand il s'agit d'indiquer un projet pédagogique (le réalisme socialiste), une solution fonctionnelle (*l'industrial design*), une expérience de vie (le *happening*), une expérimentation linguistique (Joyce), une mise en œuvre combinatoire d'éléments mathématiques (l'art qui résulte du fonctionnement de calculateurs électroniques).

De la même façon la réflexion médiévale s'est appliquée aux conditions psychologiques et ontologiques du plaisir esthétique, en les distinguant du problème de l'opération artistique. Pour la pensée médiévale, comme pour la pensée classique, l'art n'était pas nécessairement associé avec la production d'une forme « belle », non plus qu'avec une stimulation en vue d'un plaisir esthétique. L'*ars* était une production technique d'objets. Le fait qu'ensuite tel ou tel objet pût apparaître « beau » demeurerait une question latérale. Bien entendu cette question « latérale » est aux yeux de la philosophie moderne en position « centrale », parce qu'il est patent que l'expérience artistique est toujours rivée d'une manière ou d'une autre à l'expérience esthétique : et c'est pourquoi nous ne pourrions nous dispenser d'examiner les rapports entre la théorie scolastique de l'Art et la philosophie scolastique du Beau. Mais initialement nous maintiendrons avec soin la distinction entre les deux moments, de la même façon que les médiévaux les maintenaient conceptuellement distincts, et comme, de nos jours, quoique de manière différente, on a tendance à les distinguer.

Toutefois, le fait que les penseurs médiévaux s'appliquent à théoriser à propos du Beau et de l'Art pourrait ne pas indiquer encore grand'chose. Il pourrait s'agir d'une morne réélaboration de notions léguées par la théorie classique et réduites à l'état d'abstractions théologiques qui ne se réfèreraient plus en aucune façon à l'expérience concrète. Dans cette hypothèse, il reste à déterminer si les médiévaux, quand ils ont recours à des catégories

telles que la *pulchritudo* (ou *pulcritudo*), la *suavitas*, la *proportio* ou *harmonia*, les mettent ou ne les mettent pas en relation avec des expériences concrètes appréhendées en termes de « jouissance esthétique » ou de « perception de la beauté ».

Un rapide parcours, de portée purement indicative, une traversée du domaine de la sensibilité esthétique quotidienne de l'homme médiéval, nous assurera que cette mise en relation ne fait pas de doute. C'est-à-dire que le penseur médiéval, tant lorsqu'il éprouvait du plaisir à regarder un objet ou bien à pratiquer une activité donnée, que quand il parlait d'entités philosophiques telles que le *Pulchrum*, se servait des mêmes concepts, avec les connotations et les renvois entrecroisés que ces concepts impliquaient.

1.1 – L'historiographie

L'historiographie relative à l'esthétique médiévale a amplement démontré que la culture médiévale ne nous livre pas seulement des spéculations philosophiques au sujet du Beau, mais nous propose aussi des prises de conscience concrètes nées du contact avec la beauté des choses et avec la réalité esthétique de l'art. D'où des formes de curiosité qui suivent un double cours ; ces deux cours, souvent, doivent être séparés, à telle enseigne que l'on a parfois affirmé leur totale indépendance, une coupure bien nette entre les recherches métaphysiques sur le Beau, et la sensibilité esthétique concrète et courante. Selon une autre optique on a pu au contraire considérer l'une et l'autre des composantes comme étroitement associées ; à cet égard, une des recherches les plus notables est représentée par les travaux de Glunz⁶, à cette différence près qu'il s'attache plus expressément à apprécier la conscience que le poète pouvait alors posséder de cet art qu'il pratiquait. L'auteur examine par ailleurs une évolution du goût littéraire au Moyen Âge, depuis l'exploitation d'inventions fabuleuses païennes à usage didactique, jusqu'à la naissance d'un authentique *ethos* chrétien, puis jusqu'à l'émergence de la sensibilité allégorique qui, au cours du XIII^e siècle, impose sa prédominance ; par la suite, le poète cherchera de plus en plus à parvenir à une prise de conscience de son activité créatrice et expressive.

D'autres auteurs ont fixé leur attention sur la conscience de soi que pouvait avoir l'artiste au Moyen Âge ou, mieux encore, sur le degré de conscience auquel pouvait atteindre l'activité poétique, sur un plan doctrinal. À titre d'exemple, Eugenio Garin⁷ insiste sur la tonalité spécifique de la poésie du Moyen Âge, et sur les efforts qui

furent alors déployés afin d'assigner à cette activité une fonction révélatrice, la valeur d'un moment culminant dans l'expérience humaine, de vision suprême, moyen de « ne faire plus qu'un avec le rythme vivant des choses et participer de lui en quelque sorte, en se rendant par là-même capable de tout traduire en images et en formes de communication humaine » ; une poésie manifestant « une vue en profondeur », qui suit le même chemin qu'une poésie de pure expérimentation rhétorique, à vocation hédoniste et ornementale, en une progression parallèle de cette double conscience que l'homme médiéval a su acquérir d'elle. Toutefois des considérations de ce genre (et ici le champ offert au débat se révèle vaste et passionnant, car les textes ne sont ni concordants ni explicites) concernent plutôt le ^{XII}^e que le ^{XIII}^e siècle ; et pour ce qui est de Thomas d'Aquin, il nous semble qu'une problématique de cette nature lui demeure étrangère ; en effet, son attention ne se fixe pas sur le problème de la poésie, mais bien sur la consistance ontologique de la beauté.

Celui qui s'est intéressé de la manière la plus étendue et la plus approfondie à toutes les composantes de la sensibilité esthétique médiévale, à travers un examen des différentes théories métaphysiques de la Beauté, des ouvrages normatifs sur les questions artistiques et de tout écrit se rapportant au problème du Beau et de l'Art, a été sans conteste Edgard De Bruyne, dans les trois volumes d'*Études d'esthétique médiévale*⁸. Contrairement à Glunz, il ne voit pas dans la culture médiévale une succession de courants esthétiques, et estime en revanche que toutes les composantes sont présentes ensemble au cours de chaque siècle, même si, à des degrés divers, elles se trouvent influencées l'une par l'autre ; et dans son œuvre (plus vaste que celles précédemment citées, et pas seulement par son volume, mais par ses visées, car il ne se restreint pas au domaine littéraire mais explore tous les phénomènes artistiques et en particulier la réflexion philosophique relative à ces phénomènes) il met tout spécialement en lumière l'action décidément capitale exercée par l'esthétique pythagoricienne des proportions, celle, néoplatonicienne, de la lumière, et celle du courant qualitatif, de dérivation augustinienne.

Néanmoins, une étude, aussi engagée, passionnée que peut l'être celle d'un De Bruyne, en arrive forcément à certaines conclusions limitatives : au Moyen Âge, la recherche philosophique sur le beau, souvent, ne dépasse guère le niveau d'un verbalisme ; les penseurs grecs avaient tiré leurs observations d'une expérimentation directe de la beauté concrète, tandis que les médiévaux bien souvent s'attachent aux formulations des Grecs avec le souci de les faire

coïncider avec cet encadrement métaphysique qui leur est propre, sans que l'on puisse suivre – pour ainsi dire – un transit contrôlable à travers des réalisations particulières, des manifestations de cette Beauté en tant que valeur, à propos de laquelle se développait un discours⁹.

Ce sont des considérations de cette nature qui permirent aussi à Bosanquet¹⁰ d'affirmer que, pour les philosophes médiévaux, la Beauté ne fut guère plus qu'une abstraction, fort éloignée de l'analyse effective de la beauté des créatures et de l'art. Et un autre chercheur, Maurice de Wulf (chez qui une adhésion plus enthousiaste aux motivations de la spéculation médiévale n'exclut pas cette marque d'impartialité), dénonce à son tour cette même attitude : dans un monde où l'on voyait surgir tant d'œuvres d'art grandioses, il semblerait que le philosophe soit demeuré incapable de réfléchir sérieusement à propos de l'intervention humaine qui créait de la beauté¹¹.

Pourtant, est-ce que cette abstraction, cette préoccupation essentiellement métaphysique et qui semble l'être de manière exclusive, demeurerait vraiment coupée de toute forme d'attirance envers une beauté concrète ?

1.2 – La sensibilité esthétique médiévale

Il est sûr que le Moyen Âge intègre les données de la culture classique dans le cadre d'une sensibilité nouvelle ; mais il est tout aussi vrai de dire qu'il transfère en bloc des thèmes, des problèmes et des solutions prélevés dans un tout autre contexte, et que par bien des aspects tout son discours philosophique se révèle être, plutôt qu'une phénoménologie de la réalité expérimentée, une phénoménologie de la tradition culturelle.

Il s'ensuit qu'au Moyen Âge s'affirme une conception de la Beauté comme réalité purement intelligible, comme harmonie morale, comme resplendissement métaphysique ; et nous aurons l'occasion de noter, à propos de Thomas d'Aquin, combien cette position s'avère indispensable pour comprendre l'esthétique médiévale. Curtius rappelle que « lorsque la scolastique parle de la Beauté elle entend par là un attribut de Dieu. La métaphysique de la beauté (par exemple chez Plotin), et la théorie de l'art n'ont pas le moindre rapport entre elles. L'homme "moderne" surestime démesurément l'art parce qu'il a perdu le sens de la beauté intelligible, que possédaient le néoplatonisme et le Moyen Âge... Il s'agit ici d'une

beauté dont l'esthétique n'a aucune idée »¹².

Et pourtant la culture médiévale abonde de documents qui nous montrent qu'il existait en elle un intérêt pour le beau sensible, pour la beauté des choses de la nature et des objets d'art. De sorte que le problème ne consiste pas à mettre en opposition un type de sensibilité et un autre, en excluant l'un parce qu'existe également l'autre, mais plutôt à opérer une intégration d'un aspect à l'autre, et à considérer le « champ de l'intérêt esthétique » médiéval comme énormément dilaté par rapport au nôtre. Pour paradoxal que cela paraisse, ce n'est pas le Moyen Âge qui était dépourvu d'une esthétique : c'est le monde moderne qui en possède une trop étriquée : cela dit pour répondre au moins aux suspicions de la critique idéaliste.

Les auteurs médiévaux sont les premiers à nous rappeler que le beau sensible doit être rejeté uniquement parce que le beau spirituel se voit attribuer (théoriquement) une valeur préférentielle au contraire, la tension théorique et pratique de l'homme médiéval se concentre sur la tentative de faire s'accorder ces deux aspects inéliminables de l'expérience esthétique¹³.

Un exemple éclairant nous est fourni précisément par l'attitude des mystiques et des rigoristes, et donc de ceux qui, par définition, auraient dû demeurer inaccessibles, de par leur vocation ou leur choix, au goût des beautés terrestres, aux joies des sens, aux complaisances émotives. Le mystique et le rigoriste (mais la remarque ne vaut pas seulement pour le Moyen Âge) ne sont en aucune façon des hommes indifférents aux « tentations » de ce monde : en un certain sens ils les perçoivent à un degré plus fort que ne les perçoivent ses propres semblables, et c'est justement sur ce contraste entre la réactivité aux valeurs terrestres, et la tension en direction du surnaturel que se fonde le drame de l'ascétisme.

Qu'on observe, par exemple, ce qui se passe au cours de la polémique que cisterciens et chartreux engagent, spécialement au ^{XIII}^e siècle, contre la surabondance des ornements luxueux dans les églises. Comme on sait, le statut cistercien bannit des églises la soie, l'or, l'argent, les peintures, les vitraux et les tapisserie¹⁴. De Bernard de Clairvaux à Alexandre Neckham, on se déchaîne contre les *superfluitates* qui empêchent le fidèle de se concentrer. Mais il serait erroné de voir dans ces discours accusateurs le mépris de la beauté : car en réalité la beauté se trouve, au contraire, reconnue et admirée, précisément parce que son attirance est jugée dangereuse : *mira sed perversa delectatio*, c'est l'expression employée par Hugues de Fouilloi¹⁵. Il suffirait

d'ailleurs, pour tirer au clair cette particularité psychologique, de lire le texte dans lequel Bernard de Clairvaux expose la disposition morale du moine¹⁶ :

Nos vero qui jam de populo exivimus, qui mundi quaeque speciosa ac pretiosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...

Mais nous qui avons désormais quitté la société des hommes, qui pour le Christ avons abandonné toutes choses précieuses et spécieuses de ce monde, et au jugement de qui tout éclat qui flatte le regard, toute sonorité qui caresse l'oreille, toute senteur odoriférante, toute saveur appétissante, toute matière lénifiante au toucher, en somme toutes choses plaisantes au corps ne sont que fumier...

L'extrait se passe de commentaires : l'insulte finale ne fait que renforcer un rejet attristé, et les choses rejetées brillent de toutes les séductions possibles. Le mystique savait apprécier ce dont il se privait... Cette ambivalence notable chez Bernard est d'autre part superbement illustrée par un passage célèbre de cette même *Apologia ad Guillelmum* dans lequel il s'élève contre l'église « style Cluny », exagérément enrichie de sculptures et de peintures, et donc contre les idéaux esthétiques de Suger, dont on parlera un peu plus loin :

Omitto oratorium immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones : quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum judaeorum.

Je passe sous silence la hauteur immense des oratoires, la longueur démesurée, les surfaces inutilement vastes, les polissages somptueux, les peintures curieuses qui, en détournant vers elles le regard des fidèles en prière, font obstacle à la piété et, en quelque façon, me rappellent l'ancien rite des Juifs.

Jusqu'ici nous en restons à une pratique assez facile des bonnes recettes du *color rethoricus*, avec une technique des *derminationes* qui se fera encore plus saillante par la suite ; les richesses immodérées

sont vues comme autant de miroirs aux alouettes, mis en place pour favoriser les donations généreuses ; les regards sont frappés par la splendeur des ors et les bourses se délient promptement : *ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicujus et eo creditur sanctorum quia coloratio* (« on offre à la vue quelque très belle image d'un saint ou d'une sainte, et le saint est estimé d'autant plus saint qu'il est mieux colorié »). Et ici nous pourrions noter une analyse appropriée des systèmes de « persuasion occulte » au moyen desquels la technique publicitaire clunisienne instrumentalisait la beauté et le plaisir esthétique à des fins de contrôle des émotions. Mais c'est lorsqu'il en arrive à décrire les artifices esthétiques mis en œuvre sur la base de cette technique de la concordance que Bernard de Clairvaux manifeste, en plus de son talent de prosateur soucieux au plus haut degré de l'expression écrite, les dons de critique en matière d'arts figuratifs sensible au plus haut point à la richesse iconographique de l'ensemble de contenus dont il parle :

Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas ? Quid ibi immundae simiae ? quid feri leones ? quid monstruosi centauri ? quid semihomines ? quid maculosae tigrides ? quid milites pugnantes ? quid venatores tubicinantes ? Videos sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capra trabens retrum dimidiam : hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando. Proh Deo ! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum ?

Au demeurant, que viennent faire dans les cloîtres, sous les yeux des frères lisant leurs heures, cette monstruosité ridicule, ce semblant de belles formes difformes et cette difformité si bien formée ? Est-ce un lieu pour les singes immondes ? Ou pour les lions féroces ? Ou pour les centaures monstrueux ? Ou pour les créatures à demi humaines ? Que viennent faire ici les tigres au pelage tacheté ? Les chasseurs sonnant leurs trompes ? Sous une unique tête l'on voit plusieurs corps, et, à l'inverse, plusieurs têtes sur un unique corps. D'un côté on aperçoit un quadrupède avec une queue de serpent, de l'autre un poisson qui a une tête de quadrupède. Ici un animal revêt l'aspect d'un cheval traînant derrière lui une moitié de chèvre, là une bête

pourvue de cornes a un arrière-train de cheval. Bref, on voit surgir de partout une si grande et si prodigieuse quantité de formes extravagantes, qu'il y a certes davantage de plaisir à lire sur les marbres que sur les pages des manuscrits, et à occuper des journées entières à admirer une par une toutes ces images qu'à méditer les commandements de Dieu. Ah ! Seigneur ! Si l'on n'a pas honte de telles inepties, comment ne pas être au moins choqué de tant de dépenses ?

Dans cette page, Saint Bernard nous donne principalement à entendre que, à l'instar de bien d'autres représentants éminents de la théologie et de la mystique de son époque, de Pierre Damien à Thomas d'Aquin, des Victorins à Saint Bonaventure, il était capable de condamner la poésie avec le style d'un poète consommé – et de fait certains de ces théologiens-poètes nous ont légué quelques-uns des documents les plus singuliers de la littérature latine médiévale¹⁷. Mais il y a dans son texte quelque chose de plus, il y a l'intérêt descriptif pour la faune et la flore sculpturales des abbayes et des cathédrales, il y a ce regard intrigué du *voyeur* mystique qui condamne ce qu'il a amoureusement observé et en quoi il s'est esthétiquement complu. Saint Bernard polémique contre quelque chose dont il mesure la capacité de séduction, de la même façon que Saint Augustin avait mesuré le danger de se laisser séduire, durant la prière, par la beauté de la musique sacrée¹⁸ ; et ce thème réapparaîtra, avec davantage d'équilibre, ainsi que nous le verrons, dans les textes de Thomas d'Aquin lui-même, lequel déconseillera l'emploi d'instruments dans la musique sacrée, pour la seule raison qu'au lieu de permettre au chant de disposer mieux l'âme aux sentiments de dévotion, « ils disposent bien plutôt l'âme à quelque délectation » (*magis animum movent ad delectationem*)¹⁹ : comme on le voit, ce qui se trouve répudié se trouve en même temps reconnu comme délectable et désirable. Le fait de déclarer que le plaisir esthétique est déplacé dans une situation donnée, et celui de ne pas posséder une sensibilité esthétique sont choses fort différentes.

D'autre part les mystiques, alors même qu'ils rejettent les agréments liés à la beauté sensible, transposent à un autre niveau leur sensibilité esthétique. La beauté extérieure ne se trouve niée que par opposition à la beauté intérieure : « Le Beau plus intérieur brille mieux que tout ornement extrinsèque, mieux même que toute parure royale » (*Pulchrum interius speciosius est omni ornatu extrinseco, omni etiam regio cultu*)²⁰.

Les corps des martyrs sont affreux à regarder, pourtant ils resplendissent d'une éclatante beauté spirituelle. Ce qui se trouve

faire défaut d'un côté est récupéré de l'autre. Et même ce qui est ainsi perdu (soit par rejet, soit par effet de nature) suscite un profond regret ; le fait que la beauté terrestre soit fugace ne la rend pas méprisante, et provoque au contraire un vif sentiment de mélancolie. Ainsi Boèce au moment d'affronter la mort, tandis qu'il réaffirme la primauté des valeurs spirituelles, ne peut retenir une lamentation de type élégiaque : « Mais combien précaire est le brillant éclat de la beauté, combien passager et plus vite envolé que celui de la floraison printanière ! » (*Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior !*)²¹, ce qui correspond en somme au thème (présent tout au long de la tradition médiévale) de l'*ubi sunt* (mais où sont passés les grands hommes d'autrefois, que sont devenus les grandes cités, les ouvrages des puissants de ce monde ?...) ; bien sûr, il s'agit là d'un thème moraliste, mais tout imprégné d'une passion esthétique déçue. À l'arrière-plan de la danse macabre et du triomphe de la mort, se manifeste le sentiment automnal de la beauté qui dépérit, motif dominant de la *Ballade des dames du temps jadis* de Villon : « Mais où sont les neiges d'antan ? »²².

Par conséquent le rappel de la beauté intérieure qui, elle, ne meurt pas, plutôt qu'une opposition simpliste à une esthétique du sensible, semble en être une récupération : comme pour mieux confirmer la permanence d'une essence profonde du beau (et nous verrons de quelle manière ce thème trouve sa justification philosophique dans l'hylémorphisme thomiste) qui, soustraite à la destruction terrestre, est en fin de compte la source même de toute grâce apparente. Ainsi que le note Gilbert de Hoyland, la splendeur de l'âme droite se diffuse dans toute l'apparence extérieure du chrétien idéal²³ ; et mieux encore Bernard de Clairvaux remarque :

Cum autem decoris hujus claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tanquam lucerna latens sub modio : immo lux in tenebris lucens latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem [lucem] mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus – si tamen risus mixtus gravitate et plenus honesti

Lorsque ensuite l'éclat de cet ornement a plus abondamment rempli le tréfonds du cœur, il est nécessaire qu'il se manifeste au dehors, comme une lampe dissimulée sous le boisseau ; voire comme une lumière qui, quand elle brille, refuse de demeurer cachée dans les ténèbres. En outre, le corps reçoit l'image de l'esprit qui projette, pour ainsi dire, toute la force de ses rayons

et la communique aux membres et aux sens, à tel point que par cet effet se trouvent illuminés toute opération du corps, toute parole, tout regard, et la manière de marcher, et la manière de rire – pourvu que ce soit un rire mêlé de gravité et empreint d'honnêteté.

(*Sermones in cantica*, 75, 11, pl 182, col. 1193).

Si, en pleine prédication rigoriste, on voit ressurgir le thème de la beauté de l'homme et de la nature, il est bien compréhensible qu'une telle récupération s'opère d'une manière plus déployée et plus positive dans une mystique de l'intelligence qui se montre capable de revenir, avec une disposition d'esprit rassérénée, au monde des sens. Pour Hugues de Saint-Victor la contemplation intuitive est une caractéristique de l'intelligence dont l'exercice ne se limite pas au moment mystique, mais débouche aussi bien sur une contemplation en tant que « pénétrante et libre entente de l'esprit avec les objets de sa considération » (*perspicax et liber animi cointuitus in res perspicendas*). L'esprit reconnaît dans la matière l'harmonie de sa propre structure, et de là naît le contentement esthétique : l'intelligence porte ses regards sur le spectacle admirable du monde et de ses formes :

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt : multa species et illecebrosas invenies... Habet aurum... fulgorem suum, habet decor carnis speciem suam, habent picta tapeta et vestes fucatas colorem...

Observe le monde et toutes les réalités qu'il contient ; tu y découvriras maintes choses belles et séduisantes... L'or brille de tout son éclat, la beauté du corps révèle son agrément, les tapisseries et les habits aux couleurs vives ont leur attrait.

(*De modo dicendi et meditandi* 8, pl 176, col. 879)

Nous nous apercevons ainsi que la littérature philosophique et théologique du Moyen Âge n'est pas composée seulement de doctes et académiques exposés sur le beau, mais regorge de véritables exclamations admiratives qui opèrent comme une médiation entre données philosophiques et manifestations du goût et de la sensibilité. Il suffira ici de songer aux innombrables commentaires du *Cantique des cantiques*, là où l'auteur médiéval discourt au sujet

de la beauté de l'épouse ; chacun sait bien que le passage possède des significations allégoriques précises qu'il s'agit de mettre en lumière, mais il n'en demeure pas moins vrai que pour la sensibilité mystico-rigorisiste, liée à la pratique de la chasteté, le culte marial représente aussi le moment ambigu d'un érotisme sublimé. Et alors nous avons les commentaires minutieux à propos de la jeune fille *nigra sed formosa* tout empreints d'un émoi contenu en présence de la beauté féminine. Nous avons un Baudoin de Cantorbéry qui propose, bien qu'en fonction allégorique, une description d'une chevelure de femme assemblée en tresse, dans laquelle, dirions-nous, le goût pour la « mode » s'associe à une conscience esthétique attentive (*Tractatus de vulnere charitatis*, pl 204, col. 481) ; et nous avons aussi Gilbert de Hoyland qui, de façon parenthétique, décrit les particularités qui rendent plaisants les seins d'une femme, avec une très remarquable adhésion à l'idéal figuratif de certaines miniatures dans lesquelles un corsetage étroit enferme et remonte la poitrine : ainsi « sont beaux en effet des seins qui sont modérément redressés et qui saillent quelque peu... légèrement enserrés mais non pas comprimés, maintenus sans rudesse, et non pas débordants trop librement » (*pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice... quasi repressa sed non depressa, leniter restricta, non fluitantia licenter* [*Sermones in canticum Salomonis* 31, 4, pl 184, col. 163]).

Il existait par conséquent un courant de sensibilité quotidienne, apte à repérer le beau là où le goût, et pas seulement la théorie, le repérait. Et fréquemment cette sensibilité courante associait, par-delà la théorie, des catégories comme le *pulchrum* et le *formosum* avec celle de l'*ars*. Il suffit d'examiner les chroniques relatives à la construction des cathédrales, les correspondances traitant de problèmes artistiques, les commandes des mécènes aux maîtres-artisans²⁴. Lorsque le moment en sera venu, il s'agira de voir jusqu'à quel point la théorie a pu réellement ignorer cette fusion entre l'artistique et l'esthétique que la pratique quotidienne ne mettait pas en question mais que néanmoins, en procédant à une lecture théorique suivie des textes, nous serons obligé, au début, de considérer comme douteuse, maintenant donc la distance entre les deux temps.

Parler de goût et de réactivité spontanée, de jouissance immédiate et sensuelle en présence de la beauté terrestre, cela implique toutefois que l'on se pose une autre question : est-il vrai que le Moyen Âge ne nous entretient que d'un art didactique, ou bien nous offre-t-il également la possibilité d'une contemplation esthétique

désintéressée ?

Selon Huizinga, « la conscience d'une jouissance de nature esthétique et sa traduction dans l'écriture ne se sont développées que fort tard. L'homme du xve siècle avait à sa disposition, pour exprimer son admiration devant les œuvres d'art, des termes que nous croirions sortis de la bouche d'un bourgeois "épaté" »²⁵. Mais ceci veut dire qu'il n'existait pas un bagage catégoriel, critique et esthétique, pour traduire en termes « techniques » la jouissance esthétique, et non qu'une telle jouissance n'existait pas. Plus encore : ceci signifie indubitablement que l'homme du Moyen Âge ne parvenait pas à distinguer (sur le plan d'une terminologie) entre un sentiment d'admiration éprouvé devant un coucher de soleil ou devant la grandeur de Dieu, et le sentiment d'admiration éprouvé devant une statue (ce que nous, nous considérerions aujourd'hui comme une « œuvre d'art »), et devant la *beauté* d'un *beau* vase en porphyre (ce que nous désignerions aujourd'hui comme « ouvrage d'artisanat »). Tout ceci est indiscutable, et il suffirait de penser au champ sémantique couvert par le terme « *ars* », suivant l'usage grec, pour nous en convaincre. Mais affirmer qu'à une époque déterminée la catégorie de l'esthéticité était plus répandue (en parlant en termes d'extension) qu'elle ne l'est aujourd'hui, ne signifie aucunement la non-existence de la notion (et du sentiment vécu) de l'esthéticité. On devra tout au plus faire état d'un modèle culturel au sein duquel des valeurs (qui pour nous sont distinctes) apparaissent intégrées, de même que beauté et bonté morale se trouvaient intégrées dans la notion grecque de *kalokagathía*.

Le cas de Suger, abbé de Saint-Denis, est typique²⁶. Tout à l'opposé de Saint Bernard et de son rigorisme déchaîné, Suger, épris de la beauté de la maison de Dieu édifiée sur le modèle du Temple de Salomon, accumule et décrit les trésors de Saint-Denis, et il les décrit « de peur que l'Oubli, envieux rival de la vérité, ne s'introduise et n'efface ce qui servira d'exemple pour une entreprise future ». Et le voilà qui dresse le catalogue de ses calices ornés d'hyacinthes et de topazes, et des vases « rendus admirables par la main du sculpteur », et ce faisant il tombe amoureux du chatoiement des pierres précieuses, de l'escarboucle, du topaze, du diamant, du jaspé, de la chrysolithe, de l'onyx, du saphir, du beryl, de l'émeraude... Avec cette particularité qu'il voit dans cet éblouissement le parement sensible de la divinité sur l'autel de laquelle ces bijoux apparaissent. De sorte que, chez Suger, entrent en jeu le goût du *kolossal*, le goût de *parvenu* du « bourgeois épaté » cher à Huizinga, et le sentiment unificateur d'une splendeur qui est physique et théologique à la fois ; et l'on aurait du mal à décider

(mais les chapitres sur la sensibilité allégorique et symbolique nous procureront des assurances quant à la validité, dans le contexte du modèle médiéval, d'une telle attitude) s'il admire vraiment Dieu comme Beauté ou la Beauté comme étape intermédiaire vers la révélation de Dieu. La chose n'est pas claire, et, dirons-nous, elle ne saurait être claire ; le moment esthétique considéré comme moment théophanique demeure – nous aurons l'occasion de le noter également à propos des composantes néoplatoniciennes présentes chez Thomas d'Aquin – caractéristique de la forme de pensée médiévale. Ne pas savoir reconnaître la portée du concert universel, où toutes les créatures chantent la présence d'un Principe qui propage ou donne en partage sa puissance, signifierait alors que même le *Cantique des Créatures* échappe à la compréhension ; ou bien alors son équivalent de type mercantiliste, ce goût ou cette manie collectionniste de l'accumulation, mis en pratique avec un syncrétisme qui de nos jours ferait mépriser ou renvoyer un conservateur de musée, mais qui, en ce temps-là, faisaient paraître exemplaires les rassembleurs de trésors célèbres, comme un duc de Berry : lequel se composait une collection avec des cornes de licorne, la bague de fiançailles de saint Joseph, des dents de baleine, des noix de coco, des coquillages des Sept Mers ; et ceux qui étaient capables de réunir en un seul « admirable » ensemble trois mille objets avec, entre autres, sept cents tableaux, un éléphant embaumé, une hydre, un basilic, un œuf découvert par un abbé à l'intérieur d'un autre œuf, et un peu de la manne tombée dans le désert²⁷.

S'il nous fallait synthétiser les constantes du plaisir esthétique telles que les percevait l'homme du Moyen Âge, alors il nous faudrait recourir une fois encore à un écrit de Suger. Suger, tandis qu'il contemple les beautés de son église, associe la sensation concrète et dense causée par des matières agréables, au sentiment d'une projection surnaturelle. « Sur le mode anagogique », *anagogico more*, comme il dit lui-même. Le lien direct qui unit le ciel à la terre constitue la *Weltanschauung* médiévale, et il serait aberrant de n'en pas tenir compte dans le mécanisme de la perception esthétique :

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ad extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more, Deo donante, posse transferri.

Donc, lorsque par l'effet de l'amour que j'éprouve pour la beauté de la maison de Dieu, l'éclat multicolore des pierres précieuses me détourne quelquefois des soucis extérieurs et que, transposant la diversité même des saintes vertus du niveau des choses matérielles à celui des choses immatérielles, une honnête contemplation m'incite à quelque pause, il me semble me voir moi-même transporté pour ainsi dire en quelque région étrangère au monde terrestre, laquelle n'est sise ni tout à fait dans le boueux limon du monde, ni tout à fait dans la pureté des cieux ; et il me semble possible d'accéder, par faveur divine, et de manière anagogique, de cette zone inférieure à cette autre plus élevée.

(in *De rebus in administratione sua gestis*, pl
186 ; éd. Panofsky, p. 63-65)

C'est dans cette optique que devront être également appréciées certaines indifférenciations entre des catégories telles que le *pulchrum* et l'*aptum*, le *decorum* et l'*honestum* ; le continuel amalgame des deux orientations permettra à un Suger de voir dans les beautés du temple à la fois des stimulations esthétiques et des instruments de type didactique, dans la ligne des prescriptions du Synode d'Arras de 1025, qui édictait que tout ce que les incultes étaient hors d'état de saisir par le moyen de l'écriture leur fût enseigné par le biais d'une imagerie, étant donné que – ainsi que le répètera Honorius d'Autun, *pictura est laicorum litteratura* (« la peinture est le “savoir-lire” des laïcs »)²⁸. Si l'art possède en même temps la capacité « d'être utile et de faire plaisir » (*prodesse et delectare*), c'est pour la raison, précédemment indiquée, que la sensibilité médiévale (perçue comme moment de cohésion de toute la culture du Moyen Âge) est une sensibilité « intégrée ».

Et ce n'est pas un hasard si l'un des plus gros problèmes auxquels se voient confrontés les philosophes et les théologiens qui s'appliquent à l'étude du beau réside dans l'intégration de cette valeur à l'ensemble de toutes les autres valeurs. Au niveau philosophique, l'enjeu de l'affrontement esthétique consiste dans la démonstration que le Beau est quelque chose qui ne diffère ni du Bon ni du Vrai (et il y a là une opération qui est exactement à l'opposé de celle qu'engageraient les modernes). Les distinctions ne surgiront qu'au cours de la tentative d'unification. Et c'est seulement en fonction de cette considération des valeurs qu'on sera en mesure de comprendre l'exposé qui va suivre, et de juger du problème esthétique tel qu'il se présente à l'intérieur du système de Thomas d'Aquin²⁹.

1.3 – Thomas d'Aquin

Il nous paraît que Thomas d'Aquin manifeste, en matière d'art, une compétence et une passion, sans doute pas exceptionnelles, mais tout de même remarquables. Il vit au XIII^e siècle, un siècle durant lequel – et Etienne Gilson en a fourni les preuves – le goût pour la littérature classique s'est notablement affaibli par rapport au siècle précédent ; toutefois, il n'était nullement privé de l'accès à la culture littéraire. À Naples, dans sa prime jeunesse, il fréquente l'école des arts : et cela veut dire *trivium* et *quadrivium*, donc l'enseignement de la rhétorique et de la grammaire, avec des exercices à partir des œuvres majeures, et aussi la musique. D'ailleurs, il avait reçu dans son enfance une formation musicale, au Mont-Cassin, lieu où il existait une *schola cantorum* florissante qui appliquait la méthode de Guido d'Arezzo. La culture musicale de Thomas d'Aquin a inspiré maintes légendes : on lui attribue par exemple un *Ars Musica* de paternité incertaine ; et Jean de Muris, dans son traité *De tonis*, se réfère à Thomas d'Aquin comme à un grand connaisseur des questions musicales. Mais bien plus probantes sont les indications directes que nous apportent les citations des traités musicaux de Boèce et de Saint Augustin, d'abord, et ensuite des notations variées qui attestent une indéniable compétence³⁰.

Et, pour ce qui concerne la littérature et la poésie, l'information se révèle plus que satisfaisante. Non seulement on sait qu'à Naples il a assurément étudié les règles du *cursus* visant à la disposition cadencée des périodes, mais nous avons en outre sous les yeux les oraisons composées par lui, et cet *Office du Très-Saint Sacrement*, qui constitue une des manifestations les plus hautes de la littérature latine médiévale. Ce texte nous offre, en même temps que la preuve d'une rigoureuse maîtrise technique, le signe d'une capacité de donner vie aux préceptes traditionnels ; une énergie expressive, et un sens inné de la musicalité ; et aussi – ajouterons-nous – une indépendance créative qui sait plier aux exigences de l'expression les impératifs de la tradition. Dans l'Hymne *Verbum supernum prodiens*, par exemple, après avoir opté dans la quatrième strophe pour un schéma d'assonances A B A B, strophe où il doit signifier elliptiquement le mystère de la Rédemption, il s'aperçoit que l'emploi continué de la même assonance aboutit à créer une musicalité mieux accordée au rythme serré et contracté de l'expression, et, quitte à briser le schéma, il y recourt³¹. On pourrait continuer longuement, et faire observer par exemple comment l'obligation de produire ses propres compositions poétiques en reprenant des mélodies antérieures et en faisant correspondre à

chacun des mouvements de la psalmodie une syllabe particulière, selon le procédé classique de la « séquence », lui permettait d'accéder à un contact vital avec le moment créatif – moment où la chaîne musicale à la fois induit et requiert le surgissement de la phrase poétique, et exige qu'il soit consonant, proportionné.

1.4 – Possibilité d'un plaisir esthétique

Pour Thomas d'Aquin, la beauté ne représenta donc pas seulement une réalité abstraite constamment conceptualisée et jamais vraiment expérimentée, mais elle revêtit au contraire des aspects familiers et s'offrit à lui sous forme d'harmonie musicale et d'expressivité poétique, et peut-être comme révélation admirable de tel ou tel moment de l'existence naturelle. Mais ce qui, plus que ces déductions, est susceptible de nous préparer mieux, à notre enquête, ce sont certaines constatations plus vérifiables : dans le cours de sa réflexion sur les réactions psychologiques de l'être humain, sur le mécanisme des appétits et sur la hiérarchie des plaisirs (ou, conjointement, sur le jugement éthique et sur le contrôle rationnel qui était à exercer sur eux), Thomas d'Aquin garda toujours présente à l'esprit l'éventualité d'un plaisir pur et désintéressé, qui s'identifiait justement avec l'agrément qui découlait de l'appréhension de la beauté des choses. Plaisir désintéressé, cela veut dire un plaisir qui est une fin en soi, et qui ne doit pas être associé à l'assouvissement de besoins animaux ni à quelque autre préoccupation de type utilitariste. Nous découvrons déjà un embryon d'un semblable plaisir dans la pratique du jeu. Qu'est-ce que le jeu ? C'est une activité qui ne se donne pas d'autre objet que sa propre et complète satisfaction, avec pour unique visée de procurer un soulagement psychique nécessaire au rythme biologique : *Actiones ludicrae non ordinantur ad aliquem finem extrinsecum ; sed tantum ordinantur ad bonum ipsius ludentis* (S. Th. I-II, 1, 6 ad 1 ; II-II, 168, 2 c.) : « Les opérations du jeu ne sont pas ordonnées en vue de quelque autre chose, mais ordonnées au bien du joueur. »

Or la contemplation pure et désintéressée a, avec le jeu, des affinités, dans la mesure où elle trouve en elle-même sa conclusion ; et – à la façon du jeu – répond à une nécessité impérieuse dictée par des exigences vitales ; mais d'autre part elle intervient en qualité d'activité supérieure, propre à la créature spirituelle.

C'est en débattant au sujet de la tempérance que Thomas d'Aquin aborde le problème : la délectation est conséquence de l'opération

qui lui est connaturelle, et plus l'opération est inhérente aux exigences de la nature, plus est vive la délectation qui en dérive ; parmi ces opérations, les plus spontanées sont celles qui concernent les nécessités vitales, telles que la nutrition et la reproduction. La tempérance concerne justement ces opérations et ces satisfactions, et donc une obligation de tempérance s'étend à toutes les autres délectations dans la mesure où elles se trouvent en rapport avec les premières. Ce qui confère une uniformité à cette sorte de délectations, c'est le fait que toutes, de manière médiate ou immédiate, se rapportent au toucher. Mais, tandis que chez les animaux, le plaisir procuré par chaque sens implique un rapport nécessaire avec le toucher (et par conséquent avec des besoins naturels), il n'y a que chez l'homme qu'existe la possibilité d'un plaisir tout à fait distinct de la satisfaction tactile : et c'est le plaisir esthétique.

De fait le lion, quand il est en présence du cerf, ne trouve aucun agrément aux formes de l'animal qui est là devant lui, non plus qu'aux sons qu'il peut émettre ; mais – dès lors qu'il les perçoit – il les rapporte immédiatement aux exigences tactiles : *homo autem delectatur secundum alios sensus non solum propter hoc, sed etiam propter convenientiam sensibilibus* (« mais l'homme éprouve de l'attrait procuré par d'autres sens, non seulement à cause de cette chose-là, mais à cause d'une compatibilité avec les choses sensibles »). Et, alors qu'à l'égard de la satisfaction des sens s'impose une obligation de tempérance, avec ce type de plaisir, toute obligation de mise sous contrôle disparaît :

Inquantum autem sensibilia aliorum sensuum sunt delectabilia propter sui convenientiam, sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato, ista delectatio non pertinet ad conservationem naturae. Unde non habent huiusmodi passiones illam principaliter ut circa eas antonomastice temperantia dicatur.

Et puis en somme, dans la mesure où les impressions sensibles des autres sens sont délectables selon une convenance qui leur est propre, comme lorsque l'homme éprouve du plaisir à entendre des sons bien harmonisés, pareille délectation n'engage pas la préservation de la vie naturelle. D'où il suit que des passions de cette sorte ne possèdent pas une prééminence telle qu'on puisse à propos d'elles employer par antonomase le mot de tempérance.

(S. Th. II-II, 141, 4 ad., Cf. également le commentaire de L'Éthique à Nicomaque, III,

L'homme est par conséquent seul à pouvoir éprouver une délectation en présence des choses considérées dans leur beauté : *solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium secundum seipsam* (S. Th., I, 91, 3 ad 3).

Ces assertions sont insérées dans le développement de débats de caractère éthique : il y a là l'indice que, sous-jacente à ces discussions, il existait une prise de conscience esthétique ; laquelle va justement constituer l'objet de notre enquête.

1.5 – Plan de la recherche

Une fois établie la présence d'une sensibilité esthétique, diffuse dans la culture de l'époque et attestée en tant que bagage psychologique et artistique personnel par les écrits du philosophe – et une fois admise, textes à l'appui, la possibilité d'un plaisir esthétique désintéressé – nous pouvons maintenant passer à la lecture des textes thomistes sur le Beau.

Vu que l'absence d'une Esthétique explicitée nous prive d'un *corpus* homogène et articulé de textes, nous devons, dans la conduite de cet examen choisir une « trajectoire » de lecture. Et elle nous est proposée, en plus de la tradition interprétative, par la structure même du système du penseur d'Aquin. Lequel procède de Dieu, vu en lui-même comme Cause exemplaire et plénitude de l'Être, et retourne à Dieu vu en relation avec les créatures, Cause Efficente et Réparatrice, en passant par les opérations humaines susceptibles de conduire à la vie éternelle ou d'en détourner, considérées en général et en particulier, comme Passions et Habitus, Vertus et Vices.

Nous étudierons par conséquent d'abord le Beau comme propriété transcendante de l'Être, après quoi nous considérerons la relation que cette valeur entretient avec l'homme et avec les objets naturels, en appliquant l'examen tant à l'aspect psychologique de sa perception, qu'à l'aspect ontologique de sa consistance formelle.

Nous étudierons ensuite le Beau dans son rapport avec cette vertu opérative qu'est l'*ars*, et dans ses interférences avec la vie morale, ainsi que dans sa relation avec les activités supérieures du jugement intellectuel. Et c'est dans cette perspective que nous apparaîtra également la fonction terminale du Beau en tant que modèle d'un Ordre reconquis, d'une Paix réalisée à travers la conciliation des

événements accidentels et des contradictions empiriques. Ce n'est qu'en nous pliant à la pensée de Thomas d'Aquin dans sa vision métaphysique et dans sa représentation d'un univers hiérarchiquement organisé en une parfaite harmonie de Causes et de Fins, que nous serons autorisé à dégager de son discours les résultats philosophiques et historiographiques qui nous intéressent. Ce n'est qu'en nous en tenant à ce qu'il savait et à ce qu'il disait que nous pourrions mettre en lumière, non seulement ce qu'il a dit, mais aussi ce qu'il disait sans savoir qu'il le disait et ce qu'il ne *pouvait pas* dire – et que, par conséquent, n'en déplaise à tant d'interprètes trop assurés de son omniscience, *il n'a jamais dit*.

1. La *Critica*, « rivista di storia, letteratura e filosofia », lancée en 1902 avec un programme en forme de « manifeste », de déclaration d'indépendance vis-à-vis de toutes les « formules de critique esthétique », fut publiée jusqu'en 1945, et même prolongée jusqu'en 1951, sous la forme des *Quaderni della Critica*. Elle représente assurément la plus importante, la plus influente et souvent la plus polémique participation de B.C. à tous les aspects, majeurs ou mineurs, voire oiseux, du débat culturel. Une pareille longévité explique qu'elle ait pu produire tellement de « cerveaux crociens », si l'on peut dire (N.d.T.).

2. Nelson Sella, *Estetica musicale in San Tommaso*, Turin, L'Erma, 1930.

3. Benedetto Croce, *Estetica*, Bari, Laterza, 1902, « Storia », chap. II. « Presque toutes les orientations de l'esthétique de l'Antiquité furent poursuivies par tradition, et réapparurent par genèse spontanée durant les siècles du Moyen Âge » ; mais « on pourrait affirmer que les théories et les opinions littéraires et artistiques du Moyen Âge, à quelques petites exceptions près, présentent de l'intérêt pour l'histoire de la culture plutôt que pour celle, générale, du savoir » (éd. 1950, p. 192-195).

4. Cf. par exemple F. Biondillo, *Breve storia del gusto e del pensiero estetico*, Messine, 1924, chap. II, « L'estetica e il gusto nel medioevo » : « Au Moyen Âge, du fait de la prédominance de la théologie, dont la philosophie fut tenue pour la servante, le problème artistique perdit ce degré d'importance auquel il était parvenu grâce en particulier à l'œuvre d'Aristote et de Plotin. »

5. Certes, l'esthétique contemporaine se pose le problème de savoir de quel poids peut peser l'expérience artistique sur nos expériences esthétiques ; pour le Moyen Âge le problème ne se posait pas, et de fait l'impression qu'un objet naturel ne puisse paraître beau que s'il renvoie à une hypothèse de production artistique n'est valable que dans un univers d'où Dieu est absent. Si Dieu existe, on n'a pas besoin, pour jouir esthétiquement d'un objet, de le supposer comme résultant d'une opération artistique humaine : il est déjà, sans mise en doute possible, l'effet d'une opération artistique divine.

6. H.H. Glunz, *Die Literärästhetik des europäischen Mittelalter*, Poppinghaus, 1937.

7. Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954 (chap. II, « Poesia e filosofia nel Medioevo latino »).

8. De Tempel, Brügge, 1946. L'œuvre a été condensée l'année suivante, in *L'esthétique de M.A.*, Louvain, 1947. Mais ce petit volume est dépourvu de références aux textes (les

réf. renvoient à l'œuvre majeure), et il est disposé par thèmes et non selon le déroulement historique. Il n'est donc pas utile à consulter. Plus profitable est dans ses conditions le traité sur l'esthétique médiévale qui se trouve dans De Bruyne, *Geschiedenis van de Aesthetica*, Anvers, 1951-1955, 5 vol. L'œuvre est en néerlandais, ce qui la rend difficilement accessible. Par bonheur il en existe une traduction espagnole : *Historia de la Estetica*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, dans laquelle tout le second volume (le dernier traduit, à notre connaissance) est consacré à l'esthétique patristique et scolastique. D'autre part, il existe également de l'œuvre la plus célèbre et fondamentale, les *Études* – qu'on ne trouve plus dans le commerce en langue française – une traduction espagnole complète : *Estudios de estetica medieval*, Biblioteca Hispanica de Filosofia, Editorial Gredos, Madrid, 1958, 3 vol. Parmi les histoires de l'esthétique plus récentes qui s'intéressent d'une manière ou d'une autre à Thomas d'Aquin, nous citerons en priorité : Ladislav Tatariewicz, *Estetyka starozytna*, et *Estetyka sredniowieczna*, Breslau, Ossolineum, 1960 ; K. Gilbert et H. Kuhn, *A History of Esthetics*, Indiana Univ. Press, 1954 ; Raymond Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin, 1961. Parmi les textes où l'exposé historiographique est accompagné d'un apport anthologique, citons : Rocco Montano, L'estetica nel pensiero cristiano, in *Grande antologia filosofica*, Milan, Marzorati, 1954, vol. V ; Armando Plebe, *Estetica*, Florence, Sansoni, 1965 (volume de la *Storia antologica dei problemi filosofici*) ; E.G. Holt, *A documentary History of Art*, New York, Doubleday, 1957 ; Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Verlag M. Dumont Schauberg, Cologne, 1963 (parmi les anthologies signalées, elle est la seule à donner les textes originaux en regard).

9. Les analyses ne sont certes pas souvent psychologiques mais plutôt conceptuelles ; il serait toutefois injuste de leur refuser toute valeur d'observation. Au point de vue philosophique, c'est le caractère métaphysique qui prime : tout est considéré en fonction de l'être et de ses principes premiers. » (et III, p. 8).

10. Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics*, Londres, 1904.

11. Cf. Maurice de Wulf, *Art et Beauté*, Louvain, 1943, chap. IX : « L'esthétique du XIII^e siècle ».

12. E.R. Curtius, *op. cit.*, chap. 12, par. 3 (trad. fr. p. 273).

13. Alcuin reconnaît qu'il est plus facile d'aimer « les aspects agréables, les saveurs douces, les sons mélodieux » (*species pulchras, dulces saporos, sonos suaves, etc.*), que d'aimer Dieu (cf. *Rhetorica*, éd. Halm, p. 550). Mais si nous goûtons à ces choses selon un ordre, en nous en servant afin de mieux aimer Dieu, alors il nous est permis d'avoir du penchant pour *l'amor ornamenti*, pour les églises somptueuses ; pour le beau chant et pour la belle musique.

14. Cf. *Consuetudines Carthusienses*, 40 (pl 153, col. 717).

15. Hugues de Fouillot, *De Claustro Animae* I, 1 (pl 176, col. 1019).

16. *Apologia ad Guillelmum, Sancti Theodoric Remensis abbatem*, 12 (pl 182, col. 914-916).

17. En présence de compositions comme le *Stabat Mater* et le *Dies Irae*, Curtius affirme qu'avant Dante on ne trouve rien qui possède une valeur artistique comparable (*op. cit.*, chap. 17, par. 3). Nous trouvons ici d'autre part une conscience technique qui ne pouvait pas ne pas stimuler la réflexion théorique. Et nous ne devons pas oublier que c'est cette poésie qui renforce dans toutes ses potentialités l'invention de la rime.

18. *Confessions*, X, 33.

19. S. Th. II-II, 91, 2 ad 4. L'argument est repris de Denis le Chartreux, in *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, t. 37).

20. Saint Bernard, *Sermones in Cantica* 25, 6 (pl 183, col. 901. Cf. et, III, p. 38).

21. *De consolatione*, III, 8.

22. Cf. les pages de J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1989, sur la

danse macabre (chap. XI).

23. Gilbert de Hoyland, *Sermones in Canticum Salomonis*, 25, 1 (pl 184, col. 129).

24. Cf. V. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, xi^e-xiii^e siècles*, Paris, 1911 et V. Mortet et P. Deschamps, *Recueil de textes..., xii^e et xiii^e siècles*, Paris, 1929.

25. Cf. Huizinga, *op. cit.*, chap. XVIII-XIX. On trouve cité l'épisode où Denis le Chartreux, étant entré dans une église et ayant entendu la mélodie d'un orgue, tombe dans une extase mystique.

26. Cf. E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Treasures*, Princeton, 1946 (introduction et textes) ; *De rebus administratione sua gestis* de Suger se trouve in pl 186.

27. Cf. Jules Guiffrey, *Inventaire de Jean, duc de Berry*, Paris, 1894-1896, 2 vol.

28. *Gemma Animae*, chap. 132 (pl 172, col. 586). Voir également Guillaume Durandus, dans le *Rationale divinatorum officiorum* ; et aussi Thomas d'Aquin, III *Sent.*, d. 9, q. 1, a. 2.

29. Pour une vision plus ample de la sensibilité esthétique médiévale, cf. Rosario Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milan, Il Saggiatore, 1961. cf. également, in Autori Vari, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milan, Marzorati, vol. I ; Quintino Cataudella, *Estetica cristiana* (pour la patristique) ; Umberto Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale* (pour la période scolastique) ; Antonio Viscardi, *Idee estetiche e letteratura militante* (pour la sensibilité extra-scolastique) et Giorgio Barberi-Squarotti, *Le poetiche del Trecento in Italia*. L'ouvrage de Julius Schlosser, qui offre une perspective d'ensemble, *Die Kunstliteratur*, Vienne, 1924, demeure fondamental. G. Saintsbury, *A History of Criticism*, Londres, Blackwood, 1903, vol. I, book 3, contient certaines observations utiles. Un autre texte auquel nous aurons souvent recours, c'est l'ouvrage toujours valable de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883, dans lequel, en dépit du titre limitatif, c'est toute la culture européenne qui est considérée.

30. Pour de Muris, *De Tonis*, dans *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra potissimum*, ed. M. Gerbert, 1784, III, 311. Pour Saint Thomas, cf. par exemple, « *In genere consonantium est unum quod est diesis quod est minimum in consonantiis ; diesis est enim semitonium minus. Dividitur enim tonus in duo semitonia inequalia, quorum unus dicitur diesis* », *In Met.*, 5, 8, 8. « Dans le genre des sons accordés, il en est un appelé la *diesis*, qui est moins qu'un demi-ton. Le ton est en effet divisé en deux demi-tons inégaux, dont l'un est dénommé *diesis*. »

31. « *Se nascens dedit socium, / Convalescens in edulium, / Se moriens dedit pretium, / Se regnans dat in premium* », *Officium de festo Corporis Christi*.

Le beau comme transcendantal

2.1 – Position du problème

Dans la question I, article 1 du *De veritate*, Thomas d'Aquin affronte le problème de l'être et de ses propriétés transcendantales :

Illud... quod primo intellectus concipit quasi notissimum, et in quo omnes conceptiones resolvit, est ens... Unde oportet quod omnes aliae conceptiones intellectus accipiantur ex additione ad ens. Sed enti non potest addi aliquid quasi extranea natura, per modum quo differentia additur generi, vel accidens subjecto, quia quaelibet natura essentialiter est ens...

Ce que l'intellect conçoit tout d'abord, comme ce qui est de lui le plus connu, et comme ce en quoi il résout toutes ses autres conceptions, c'est l'être... Il convient en conséquence que toutes les autres conceptions que l'intellect se forme se présentent comme une adjonction à l'être. Mais rien ne peut venir s'ajouter à l'être qui soit de nature étrangère, à la façon dont une différence se trouve ajoutée au genre, ou bien un accident ajouté au sujet, parce que toute nature quelle qu'elle soit est de par son essence être...

L'être n'est donc pas un genre, et l'on ne peut énoncer de lui nul prédicat au sens d'adjonction. Toutefois, il existe certaines propriétés « dont on dit qu'elles peuvent se surajouter à l'être » (*dicuntur addere supra ens*), par le fait qu'elles expriment un mode qu'il a d'être ou de se manifester, que le terme *ens* ne spécifie pas.

Le philosophe fait néanmoins jouer ici une distinction entre

certaines propriétés qui expriment un mode d'être particulier et partiel de l'être (ou alors il s'agit des catégories, qui circonscrivent l'être dans des sphères déterminées, et expriment tel ou tel groupement d'êtres), et certaines déterminations qui, en revanche, appartiennent à tout être (*ita quod modus expresso sit modus generaliter consequens omne ens*) « de telle façon toutefois que le mode soit expressément reconnu en tant que mode généralement rattaché à tout être »...

Ce deuxième type d'attributions correspond à ce que la tradition scolastique est parvenue à rendre coutumier avec l'appellation de *transcendants*, ou de *propriétés transcendantales de l'être*. Dans la question du *De veritate*, Thomas d'Aquin énumère et analyse l'*unum*, la *res*, l'*ens*, l'*aliquid*, le *bonum* et le *verum*.

Les transcendants n'ajoutent rien à l'être, ils ne lui retirent rien de sa totalité ni de son extension, mais au contraire ils lui sont inhérents comme éléments coextensifs, et sont repérables *en tout être*, lui conférant une caractérisation, soit par rapport à lui-même, soit en vue de quelque chose d'autre : en somme, ils constituent pour ainsi dire des angles visuels différents à partir desquels il est possible de faire le point sur l'être. C'est justement pour cela qu'ils diffèrent l'un de l'autre « *ratione* », c'est-à-dire selon un point de vue déterminé au moyen duquel on se confronte à l'être ; seulement, chacun d'entre eux est l'être tout entier, et on le retrouve en chaque chose existante : et c'est pour cette raison que les transcendants sont dotés d'une convertibilité réciproque (*convertuntur*)¹.

Les sources du problème, nous les découvrons, et c'est chose bien connue, chez Aristote (*Métaphysique* III, 3 ; IV, 2 ; V, 6-7 ; X, 2), où les concepts d'*ens* et d'*unum* se trouvent examinés à plusieurs reprises. Plus tard, la tradition arabe, par laquelle la problématique est transmise à la Scolastique latine, enrichit le tableau des transcendants de déterminations nouvelles comme la *res* et l'*aliquid* ; et toute la spéculation scolastique réaffirme, sous des formes variables, cette conviction essentielle que dans l'être (et en Dieu, être le plus parfait) sont totalisées des propriétés déterminées². Si toutefois nous tentons de reconnaître les raisons initiales et effectives de ces marques d'intérêt, nous nous rendons compte qu'elles seraient à rechercher dans une nécessité circonstancielle de nature apologétique : face à l'hérésie des Cathares et à la résurgence d'une manifestation nouvelle de ce manichéisme qui divisait le Cosmos entre les deux forces contraires du Bien et du Mal, il importait de réaffirmer la valeur intérieure et surtout la bonté inhérente à chaque être.

Par voie de conséquence, sous le couvert de tous les exposés consacrés aux propriétés transcendantes de l'être (donc, aussi, chez Thomas d'Aquin, à qui toutefois la question ne se trouve désormais posée que dans ses grandes lignes), se dissimule une préoccupation métaphysique de grande portée : parler de transcendants, cela veut dire parler de plénitude de l'être, cela veut dire unir indissociablement la *valeur* à l'*être*. Soustraire un seul terme du tableau classique des transcendants équivaudrait à diminuer et amputer l'être.

Une énumération des propriétés transcendantes de l'être se devra donc d'être méticuleuse : la *quaestio* du *De veritate* nous le prouve. Mais il n'est pas dit qu'un exposé de cette sorte doive être admis comme exhaustif et péremptoire, et l'on peut à bon droit se demander pourquoi le *pulchrum* n'a pas droit à l'inscription sur le tableau classique des transcendants.

Le Beau est-il une de ces propriétés grâce auxquelles l'être se déploie, un mode qui convienne universellement à l'être, en toutes ses manifestations ?

Reconnaître la transcendance du Beau aboutit à lui conférer un statut métaphysique, une objectivité stable, une extension universelle ; cela signifie élever ce qui est esthétique à une hauteur cosmique, cela signifie reconnaître que le problème du Beau revêt une importance non négligeable ; la façon de le résoudre implique une ouverture ou un blocage de perspectives métaphysiques, et par conséquent met en cause tout le système : ce qui voudra dire encore une fois que c'est justement et uniquement dans l'éclairage de tout le système que l'enquête devra être menée.

Considérer le Beau comme un transcendant entraîne deux conséquences fondamentales : l'une concerne l'être, l'autre le Beau dont il est question. L'être y gagne de se trouver activé dans ses déterminations, le Cosmos se voit doté d'une perfection supplémentaire, et Dieu d'un nouvel attribut. Le Beau acquiert une concrétisation, une nécessité, une objectivité, une dignité. C'est par là que le problème a suscité l'intérêt non seulement des philologues, mais de l'apologétique néothomiste, poussée par la volonté de réaffirmer une objectivité du Beau, en fonction de motivations polémiques évidentes visant les esthétiques subjectivistes. De fait, l'adjonction du Beau au registre des transcendants est une opération conduite avec une plus grande insistance par les néothomistes contemporains, à l'opposé de l'attitude défiante des thomistes de la génération précédente, qui penchaient plutôt pour l'exclusion.

Il se produirait donc ici comme un débordement des préoccupations doctrinales sur les préoccupations historico-interprétatives ; par ailleurs, l'intérêt des thomistes de notre époque – toujours sur le plan d'une systématisation – se révèle plus polémique et plus impliqué dans quelque problématique esthétique (subjectivisme – objectivisme), que ne pouvait l'être celui des hommes du Moyen Âge. Pour les médiévaux, la définition métaphysique du Beau – de la même façon que la transcendantalisation du Bien visait à exclure de l'être toute malice, au sens métaphysique du mot – tendait à éliminer la difformité et les discordances apparentes du Cosmos, à les abolir en une démonstration d'enthousiasme et d'optimisme esthétiques, laquelle – changée en une déclaration théorétique – devenait l'équivalent doctrinal du *Cantique des Créatures*.

2.2 – La vision esthétique des choses

Des incitations en ce sens, les médiévaux en recevaient par de multiples canaux, à commencer par le canal biblique, vu que le livre saint s'était à maintes reprises attardé à magnifier les beautés de la création déployées par le Créateur. Mais la tradition classique elle-même avait prodigué des considérations analogues. Le Moyen Âge avait été frustré d'une connaissance directe de Platon, mais il s'était trouvé que le seul ouvrage platonicien qui fût parvenu aux scolastiques était le *Timée*, un texte susceptible de diffuser une certaine sensibilité esthétique : en effet, des amples dissertations cosmologiques de tour mathématique, il résultait l'image d'un monde artistiquement ordonné et d'une fulgurante beauté³.

Mais ni le Platon du *Timée*, ni la Bible ne constituaient le filon unique : et, par exemple, nous ne devons pas oublier les dérivations d'origine pythagoricienne le plus diversifiées, qui trouvent leur expression la plus complète dans la pensée de Boèce, et dans sa conception mathématico-musicale (et par conséquent esthétique) de l'Univers.

D'un autre côté, nous avons ce que De Bruyne appelle « l'esthétique sapientiale », qui trouve son point de départ dans un verset du *Livre de la Sagesse* (« Mais tu as tout réglé avec mesure, nombre et poids », *Sagesse*, 11, 20 [*La Bible*, éd. E. Osty et J. Trinquet, Lausanne, Éditions Rencontre, 1971]) et qui inspira à saint Augustin ces notions de *modus*, *forma* et *ordo* que nous

retrouverons à chaque instant dans la scolastique, utilisées pour définir tantôt le Beau, tantôt le Bon.

Mais évidemment l'incitation la plus puissante à une vision esthétique de l'univers devait parvenir au Moyen Âge à travers la tradition néoplatonicienne. Et ce, non pas tant à partir des œuvres de Proclus et de Porphyre, que de celles du Pseudo-Denys : c'est là que la vision esthétique trouvait son sens le plus plein et son expression la plus ample et suggestive. L'obscurité même des formulations de Denys, qui se prêtaient à tellement d'interprétations, bien que pendant longtemps elle ait empêché une prise de conscience critique des principes métaphysiques sur quoi les fonder, contribua néanmoins (et précisément pour cela) à la formation d'un état d'esprit, d'une adhésion à la vision esthétique par le détour du sentiment, sous la caution d'un Denys peut-être incompréhensible, mais irréfutable.

Tout le chapitre IV du *De divinis nominibus* (et en particulier la *lectio* V et la *lectio* VI) représentait l'univers comme un ruissellement de beautés jaillissant en cascade de la Source Première, comme une éblouissante irradiation de splendeurs sensibles qui se diversifient en chaque être créé.

Supersubstantialia vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus iuxta proprietatem uniuscuiusque pulchritudinem ; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchrificas fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et cællos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

On dénomme véridiquement Beauté le Beau suprasensible, à cause de la beauté que, de par sa nature, il dispense à tous les êtres existants, selon l'aptitude de chacun de ces êtres ; et pour la raison qu'il est la source de l'harmonie et de l'éclat resplendissant de toutes choses, et qu'il lance sur toutes choses, à la ressemblance de la lumière qui accompagne le tonnerre, la clarté naissante de son rayon ; et parce qu'il ramène à soi tout ce qui existe, ce pourquoi il est appelé Beauté, et qu'il assemble dans son tout la totalité des choses.

(*dn, IV, 5, 135*)

L'assemblage des images était bien propre à fasciner et à séduire le lecteur médiéval : lequel, toutefois, ne faisait pas que recevoir du

texte du Pseudo-Denys de multiples suggestions d'ordre esthétique, mais y réfléchissait de son côté une sensibilité qui peu à peu était en train de se former à travers d'autres sources.

Au nombre de celles-ci, nous ne saurions omettre la pensée d'Eriugène ; Eriugène, cela veut dire Pseudo-Denys, mais un Pseudo-Denys rendu plus conforme au monde médiéval, assimilé et retraduit, réamanéagé en un système aux amples proportions. Eriugène enseigne aux médiévaux le goût de regarder les choses d'un œil pénétrant, de déchiffrer le Cosmos, la nature comme une immense réserve de symboles : étant donné que chez lui les rapports entre Dieu et les choses ne se ramènent pas simplement à des connexions causales, mais impliquent une relation entre *signans* et *signatum*⁴. La création est révélation, la nature est théophanie, les choses, au sein de ce concert théophanique, sont autant de symboles qui opèrent des dévoilements et des renvois. Et le renvoi est évidemment un renvoi à Dieu, à un Dieu vu comme Beauté qui se révèle à travers une composition d'harmonie : la vision théophanique est aussi, implicitement et explicitement, vision esthétique. Eriugène nous met sous les yeux le cadre esthétique le plus vaste et le plus animé que puisse offrir le Moyen Âge : pour peu que nous unissions l'influence que sa pensée exerça au cours des siècles suivants aux suggestions platoniciennes, pythagoriciennes, néoplatoniciennes, et ensuite augustinienes et boëciennes – pour nous en tenir aux exemples le plus saisissants –, nous aurons un tableau passablement fidèle de cette *exigence* diffuse de beauté qui accompagnait l'observation du Cosmos et qui se concrétisait en *constat* de beauté. Il y a là une constante de la mentalité médiévale – même si elle est une des moins enregistrée – qui, à tout prendre est une constante de la mentalité chrétienne : parce que chaque fois que l'on s'ouvre à la vision d'une Cause première créatrice et prévoyante, l'image de la création ne peut être que l'image biblique de l'œuvre « *valde bona* » – ce qui incite à ajouter : « *valde pulchra* ».

La vision du Cosmos se présente donc en termes de *pancalisme*, notion très fascinante et, d'un point de vue religieux, édifiante et suggestive, mais qui, à un niveau critique, se révèle extrêmement périlleuse : périlleuse quant à sa définition, car souvent la première tentative de tirer au clair la constatation pancaliste reste sentimentale et acritique, et repose fréquemment sur une conception du créé plus mythique (et anthropomorphique) que philosophique ; et périlleuse à manier car, dans toute cette explosion de beautés continuellement surgissantes, l'on risque fort de perdre de vue la signification concrète de la valeur esthétique.

L'exigence que nous avons relevée a donc besoin d'un fondement

métaphysique : la vision médiévale du Cosmos en termes de beauté naît comme mouvement religieux et esthétique à la fois, réaction d'enthousiasme qui par la suite se trouve encadrée à l'intérieur de schémas théorétiques divers, mais qui ne pourra devenir objet d'une recherche métaphysique et ontologique rigoureuse qu'au bout d'un certain laps de temps. Et ce sera là le banc d'essai du sentiment esthétique médiéval : lorsque la diffusion de la connaissance d'Aristote, et la solidification des constructions métaphysiques viendront introduire des exigences de rigueur qui n'autoriseront aucune vision du tout qui ne trouverait pas dans la légalité classification et mesure.

2.3 – *Les textes de Thomas d'Aquin*

Cette constante esthétique, pour modeste ou imprécise que fût son apparition, ne pouvait être ignorée dans un système. Et à supposer que le philosophe n'ait pas été capable de s'ouvrir à la beauté des choses, les textes traditionnels, du genre de ceux de Denys, auraient suffi à soulever chez lui le problème.

Durant son séjour à Cologne, Thomas d'Aquin eut la possibilité de suivre les leçons d'Albert le Grand, qui justement traitaient des écrits de l'Aréopagite : et ceci, de 1248 à 1252, avant que Thomas n'entame son activité de Bachelier (et donc avant la rédaction des premiers ouvrages). La pensée de Denys a donc dû être la première à proposer à l'étudiant Thomas d'Aquin la thématique philosophique du Beau ; de sorte que, même si son commentaire se trouve daté des années 1265-1266, il est certain que les suggestions du Pseudo-Aréopagite sont présentes à son esprit également dans les œuvres antérieures, comme, par exemple, à travers ces quelques rares allusions au Beau que nous pouvons trouver dans le *Commentaire sur les sentences* (1252). Il sera par conséquent fructueux de partir du Commentaire thomiste aux *Noms Divins*, afin d'examiner comment le philosophe d'Aquin a pu assimiler et justifier systématiquement la sensibilité pancaliste médiévale, qui se trouve condensée dans une mesure si considérable dans l'œuvre du Pseudo-Denys ; car il nous semble pouvoir reconnaître que l'attitude thomiste en présence du texte de Denys consiste justement dans une tentative de « ramener à des catégories mentales homogènes l'affabulation mystico-métaphysique du Docteur oriental »⁵.

Les allusions à la beauté sont nombreuses dans le *De divinis nominibus* ; déjà dans le chapitre I, *lectio* II, dans l'énumération des noms divins, nous trouvons la Sagesse et la Beauté. Le texte de

Denys dit ceci : *Sapientem autem et pulchram, quia existentia omnia propriam naturam incorruptam servantia, omni harmonia divina et sancto decore sunt plena* (« Sagesse en outre et Beauté, car toutes les choses qui préservent leur nature de la corruption, sont parées de toute l'harmonie divine et d'un saint ornement ») (4, 14) ; et Thomas d'Aquin, chez qui jouent les suggestions de l'esthétique sapientiale de dérivation augustinienne, rapporte l'*harmonia* à l'opération de la Sagesse (*cuius est ordinare et commensurare res*) ; et par ailleurs il accepte ce couple de termes tellement uni, par lequel la prescription divine, acte de Sagesse, devient aussi source de Beauté.

Mais c'est avec le chapitre IV : *De Bono, Lumine, Pulchro, Amore, Extasi et Zelo* que le problème devient spécifique. Les premières leçons du chapitre concernent le *Bonum* ; il est vu avant tout comme nom prédicable en propre, et au plus haut degré s'agissant de Dieu, il se manifeste ensuite dans les substances angéliques dans une mesure plus évidente et accessible que dans le cas de la Divinité, pour être à la fin étendu à toutes les créatures corruptibles. Cette hiérarchie des entités vivantes en vertu d'une participation de l'être le plus parfait se présente par la suite non pas seulement comme une hiérarchie de Bonté, mais aussi comme hiérarchie de Beauté ; et dans la leçon V on arrive à un examen du Beau en tant qu'attribut divin, cependant que dans la leçon VI le Beau est vu dans sa causalité et dans sa diffusion créative ; dans la VIII^e (après un court intermède sur le mouvement des intelligences divines et humaines) on en revient à l'analyse de la causalité du Beau.

Voyons les passages qui, dans ce domaine, sont pour nous intéressants : la Beauté est aussitôt attribuée, sans équivoque, à Dieu, comme le nom qui lui est approprié. Le texte de Denis déclare :

Hoc bonum (c'est-à-dire, souligne Thomas d'Aquin, l'*ipsum bonum*, le bien en soi, Dieu) *laudatur a Sanctis Theologis et sicut pulchrum et sicut pulchritudo et sicut dilectio et sicut diligibile et quaecumque aliae convenientes sunt pulchrificae et gratiose habitae pulchritudinis nominationes.*

Ce Bon est loué par les Saints Théologiens, en tant que beau et beauté, et en tant qu'il est dilection et qu'il est délectable, et sous toute autre dénomination qui soit appropriée à ce qui tient de la beauté, et à ce qui par grâce possède de la beauté.

Le commentaire a pour but d'élucider le fait que le *pulchrum* et la *pulchritudo* sont attribués de façon différente à Dieu et aux êtres existants, étant donné qu'en Dieu les deux attributions ne sont pas divisibles (*Deus tamen utrumque comprehendit in se, secundum unum et idem* : « Cependant Dieu renferme en soi les deux attributs, selon l'un et le même »), tandis que chez les créatures :

pulchrum et pulchritudo distinguuntur secundum participans et participatum, ita quod « pulchrum » dicitur hoc « quod participat pulchritudinem » : pulchritudo autem participatio primae causae quae omnia « pulchra » facit ; pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata.

Le Beau et la beauté se différencient, selon l'agent et l'objet de la participation, de sorte qu'on serait en droit de dénommer Beau ce qui participe de la Beauté ; toutefois, la Beauté participe de la cause première qui rend toutes les choses participantes du Beau ; en effet, la beauté de la créature n'est rien d'autre qu'une similitude avec la Beauté divine dont participent les choses.

(Exp. 337)

La distinction est nette ; la beauté à rechercher dans les choses, dans toutes les choses, n'est que participation (notons-le avec soin : non pas un simple reflet) d'un Beau qui s'identifie avec le bien premier, donc en définitive avec l'Être. Dieu est *supersubstantiale pulchrum* (« le Beau suprasubstantiel »), et il est appelé Beauté *quod omnibus entibus creatis dat pulchritudinem, secundum proprietatem uniuscuiusque*, parce qu'il attribue la beauté à tous les êtres créés, selon l'aptitude de chacune de ces créatures. En Lui il n'y a ni absence ni localisation de la Beauté, ni Beauté repérable sous des aspects déterminés ; mais *Deus quoad omnes et simpliciter pulcher est*. Dieu est Beau en soi et non point par relation à autre chose, *Deus est pulcher in seipso*, et en Lui cette suprématie de Beauté s'identifie à une préexistence génératrice de beauté, *in quantum in seipso habet, excellenter et ante omnia alia, fontem totius pulchritudinis*, dans la mesure où il possède en soi, excellemment et primordialement, la source de la beauté totale. En tant que tel, Dieu est Créateur de beauté dans le monde, sur le mode de la consonance et de la lumière. Cet aspect du problème (qui implique plutôt « ce en quoi consiste la raison de la beauté » : *in quo consistat pulchritudinis ratio*, ainsi que le déclare expressément Thomas d'Aquin) sera réexaminé dans un autre contexte ; on se limite ici à noter le fait que Dieu, en

tant que Beauté Suprême, crée chaque chose suivant un ordre et une splendeur qui sont justement les facteurs constitutifs de cette valeur qui fait participer de Lui. La Beauté divine est créative en tant qu'elle est ordinatrice et harmonisatrice, *et universaliter omnes creaturae quantamcumque unionem habent, habent ex virtute pulchri* (« et dans l'univers, toutes les créatures, si grande que soit l'union qui existe entre elles, cette union existe par la seule vertu du beau » (cf. chap. IV, 1, v. *Exp.*). En outre, la beauté est cause efficiente de l'être, et cause finale et exemplaire de la création. Ceci est déclaré dans la *lectio* V, et est répété dans la *lectio* VIII :

Omne quod est, est ex pulchro et bono quod est Deus sicut ex principio effectivo, et in pulchro et bono est sicut in principio contentivo vel conservativo; et ad pulchrum et ad bonum convertitur, ipsum desiderans sicut ad finem... et omnia quaecumque sunt et fiunt, propter pulchrum et bonum sunt et fiunt et ad ipsum omnia inspiciunt sicut ad causam exemplarem quam habent ut regolam suae operationis (IV, 8, *Exp.* 390).

Ici, nous pourrions marquer une pause, et faire observer combien le commentaire parvient laborieusement (et il n'y parvient pas tout à fait) à mettre de l'ordre dans l'accumulation imaginative et hermétique des expressions qui se bousculent dans le texte de Denys. Tout le contexte pourrait être défini par un minimum de formules, et tout compte fait, c'est encore le terme de pancalisme qui paraît le plus pertinent : tout est beau, tout concourt à rendre beau, tout est construit selon la beauté ; tout resplendit de beauté, tout proclame et manifeste la beauté : l'ordre que la Bonté créatrice a assigné, la connivence des parties, la communion unifiante, l'harmonie sont raison d'Être, raison de Bonté, raison de Beauté.

En tout cas aux yeux de Thomas d'Aquin. Et dans son commentaire il vise à identifier cette Bonté créatrice avec l'être, et à fonder les Bontés particulières, avec leur finitude, sur la réalité concrète, existentielle qui est la leur, et à assimiler la Bonté Divine (mieux encore, l'essence divine) à la plénitude de l'être :

Unumquodque enim bonum est, secundum quod est res actu; Deo autem proprium est quod sit suum esse, unde ipse solus est sua bonitas

Chaque chose est en effet bonne, selon qu'elle est chose en acte ; Dieu est par nature son propre être, de sorte qu'en Lui

Il ne nous est pas possible, à ce point de l'exposé, d'examiner en profondeur jusqu'à quel point cet énoncé s'écartait des intentions de Denys (pour qui l'*esse* est plutôt effet de la Création, et, même à son plus haut niveau, ne saurait s'identifier à Dieu : Dieu est *super esse* en ce sens qu'il est au-delà de l'être, et il est cause par laquelle toutes les choses sont, et sont bonnes et belles) : il apparaît clairement que Thomas d'Aquin nous dit sans ambiguïté que Dieu est Être, Bonté, Beauté, et que les choses, dès lors qu'elles sont, participent de tels attributs.

Il n'était guère difficile d'identifier Dieu avec la plénitude de l'être, à l'encontre de l'orientation d'esprit de Denys ; il suffisait de jouer sur les nuances de tel ou tel terme. Mais, pour ce qui est du Beau, il en allait différemment : le texte de Denys possède quelque chose, pour ainsi dire, d'envahissant ; le *pulchrum* est introduit de la manière la plus évidente tout au long du chapitre. Il n'est pas encore question de décider – au moyen d'un jeu affiné d'accentuations – si, en tant que Nom, il est du ressort de Dieu par voie hyperbolique ou bien par voie analogique, avec tout ce qu'implique l'emploi de ces deux termes (et en ceci consiste la continuelle oscillation entre la position de Denys et la position thomiste). Il s'agit, ici, plutôt d'établir (sans y regarder de trop près) si Dieu peut être, ou non, dénommé aussi *pulchrum*. Or, Denys affirme le Nom, et Thomas d'Aquin l'accepte : « *pulchrum, quod est Deus...* » Pas la moindre hésitation. Le Dieu de Thomas, *ens realissimum*, Unité, Bonté, Vérité, sera également Beauté : voilà ce qui serait pour le moins suggéré par cet assentiment que le commentateur donne au texte de l'Aréopagite. Seulement, dans l'économie du système thomiste, il n'y a pas de place pour des formulations imprécises et poétiques, à telle enseigne que le commentaire, infléchi sans doute par le texte à commenter, ne peut s'empêcher d'être un tant soit peu empathique et allusif. Si le Beau est lui aussi un attribut de Dieu, il convient de l'affirmer selon la seule manière qu'autorisent cohérence et rigueur : c'est-à-dire de l'enregistrer au moyen des formules d'usage, de façon irréfutable, parmi les attributs de l'être. Ce que peut être le protocole d'enregistrement, l'extrait du *De veritate* que nous avons examiné dans la première section de ce chapitre nous l'a montré. Et ici nous devons faire remarquer que le *De veritate* remonte aux années 1256-1259, et est donc nettement antérieur au Commentaire ; or, le *De veritate*, dans le chapitre consacré aux transcendants, ne fait pas place au Beau ; dès lors, le

Commentaire semblerait le cadre approprié pour compenser cette omission. Comment se comporte Thomas d'Aquin ? Le dernier alinéa du texte de Denys, dans la *lectio* V, rappelle :

Propter quod et idem est bono pulchrum, quia bonum et pulchrum secundum omnem causam cuncta desiderant et non est aliquid existentium quod non partecipet pulchro et bono...

Par la raison que le beau est identique au bon, puisque toutes choses désirent le bon et le beau par respect à toute cause, et qu'il n'est rien d'existant qui ne participe du beau et du bon.

Le Commentaire souligne le passage : évidemment le Beau et le Bon sont une seule et même chose, puisqu'ils sont tous deux causes efficientes et finales : et c'est là chose naturelle, du moment que l'un et l'autre attribut sont des prédicaments de la Divinité.

Toutefois, parvenu au terme de son commentaire, Thomas d'Aquin ajoute un alinéa ; un alinéa qui, au lieu de commenter quelque texte de Denys, n'a plus d'autre objet que d'éclaircir les affirmations précédentes :

Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continentur, tamen ratione differunt : nam pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi.

Mais, s'il est bien vrai que le beau et le bon sont identiques quant au sujet, car tant la clarté que la consonnance sont contenues dans le mode du bon, ils diffèrent néanmoins du point de vue conceptuel : en effet, le beau vient surajouter au bon certaine disposition à une vertu cognitive qui le désigne comme étant d'une sorte particulière.

(Exp. 356)

Beau et Bon s'identifient l'un à l'autre dans leur sujet : cette *claritas* et cette *consonantia* qui étaient source de beauté revêtent également, en tant qu'effets de la Bonté créatrice et ordinatrice, l'aspect de bien ; toutefois le Beau et le Bien diffèrent « *ratione* », selon la façon dont ils sont considérés, selon le *point de vue* choisi.

Rien de surprenant à cela : l'identification dans le sujet et la différenciation *ratione* sont propres des attributs transcendants ;

c'est ce qui advient par exemple pour le *bonum* et pour le *verum*⁶. Malgré tout, cette explication semble élaborée afin d'assimiler le Beau au Bon, plutôt qu'en vue d'identifier l'un et l'autre à l'être, sauf leur distinction par *ratio*. L'impression est suscitée surtout par cette déclaration selon laquelle la *claritas* et la *consonantia*, *sub ratione boni continentur* ; mais le doute s'accroît lorsque, à la lumière de ces explications, nous faisons retour au commencement du chapitre IV du Commentaire, à la *lectio* 1.

Et il ajoute :

Item, cum bonum sit quod omnia appetunt, quacumque de se important appetibilis rationem, ad rationem boni pertinere videntur : huiusmodi autem sunt lumen et pulchrum, de quibus etiam in hoc cap. agit.

Pareillement, si le bien est ce que toutes choses désirent, tout ce qui suscite une espèce d'appétence semble appartenir à l'espèce du bon : et en effet sont de cette nature et la lumière et la beauté, dont il traite aussi dans ce même chapitre.

(Exp. 266)

Donc le Beau, au même titre que la Lumière, que l'Amour, que l'Extase, que la Jalousie, est considéré comme quelque chose de désirable qui peut être assimilé au Bon. Ceci veut dire que, tout au long du chapitre IV, Thomas d'Aquin nous a parlé d'un *pulchrum* qui au fond n'était qu'un mode de manifestation du Bon.

Rien de tout cela n'est exprimé chez Denys, en tout cas pas en ces termes : nous nous trouvons en présence de la pensée propre de Thomas d'Aquin, et même de ces énoncés qu'il met en avant afin de clarifier selon la terminologie de son système les suggestions du Denys.

Des formulations de ce genre n'étaient au demeurant pas nouvelles chez Thomas d'Aquin. Dans le *Commentaire sur les sentences*, en effet (et nous sommes alors en 1252) il affirmait déjà :

Pulch. non habet rationem appetibilis nisi in quantum induit rationem boni. Sic enim et verum appetibilis est. Sed secundum rationem propriam pulchrum habet claritatem.

Le beau ne possède pas d'aspect qui le rende désirable, si ce n'est dans la mesure où il revêt l'aspect du bon. De même que le vrai est également désirable. Mais le beau possède la clarté

suyuant un aspect qui lui est propre.

(Sent. I, distinction 31, q. 2, a. 1 ad 4)

Ce texte-ci est toutefois plus clair : le Beau, comme le Vrai suscitent l'appétence dans la mesure où l'un et l'autre revêtent l'aspect d'un Bien. Les trois valeurs sont situées sur un plan d'équivalence et de convertibilité ; en plus, le Beau détient une *ratio* qui lui est propre. Ceci en 1252 (et notons : donc à peine revenu de Cologne, sous l'influence des commentaires d'Albert le Grand aux *Noms Divins*) ; en 1256-1259, dans le *De veritate*, le Beau disparaît, du moins dans la *quaestio* sur les propriétés de l'être ; il reparait dans la q. XXII, art. 1 ad 12, où l'auteur (*rappelant expressément Denys*) se demande si les êtres ont un appétit pour quelque chose d'autre que le Bon : selon saint Augustin, ils désireraient aussi la paix, selon Denys le Beau. Thomas d'Aquin répond :

Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est terminari in diversa. Ex hoc enim ipso quod aliquid appetit bonum, appetit simul pulchrum et pacem ; pulchrum quidem, in quantum est in seipso modificatum et specificatum, quod in ratione boni includitur ; sed bonum addit ordinem perfectivi ad alia. Unde quicumque appetit bonum, appetit hoc ipso pulchrum.

Que l'appétit trouve son aboutissement dans le bon, et dans la paix, et dans le beau ne veut nullement dire qu'il aboutit à des choses différentes. Car, par le fait même que quelque chose ressent de l'appétit pour le bon, elle ressent de l'appétit pour le beau et pour la paix ; et pour le beau, assurément, dans la mesure où il se trouve en lui-même modifié et spécifié, parce qu'il est inclus dans l'espèce du bon ; mais le bon ajoute un ordre de perfectibilité aux autres choses. D'où il suit que quiconque ressent de l'appétit pour le bon, ressent de ce fait de l'appétit pour le beau.

Ce texte pris en lui-même n'ajoute pas grand-chose à celui des *Sentences*, mais il offre deux particularités. Tout d'abord, dans une œuvre où il a été déjà traité des transcendants, cette *quaestio* attribue au Beau une position subordonnée d'identification avec le Bon. Ensuite, la caractéristique propre du Beau (*est in seipso modificatum et specificatum*) est incluse dans la *ratio boni* : et c'est ce qui se passe dans les *Noms Divins* où la *claritas* et la *consonantia* sont incluses dans la *ratio boni*.

Mais laissons un peu de côté le texte des *Sentences* et celui du *De veritate* : dans le *Commentaire des Noms Divins*, au point culminant d'une identification explicite du Beau avec la totalité de l'être, la seule note exclusivement et authentiquement thomiste que nous trouvions, au lieu d'opérer l'identification, est introduite dans le langage prudent que nous avons relevé. Le Beau nous est présenté comme identique au Bon, jusque dans ses caractères constitutifs, et néanmoins il est rapproché du Vrai pour sa disposition *ad vim cognoscitivam*. On serait en droit de s'interroger sur ce qui a pu subsister pour caractériser en propre le Beau, en dehors de ce caractère anodin et ambigu.

Mais la saison de plus grande maturité est constituée, chez Thomas d'Aquin, par les deux *Summae*. Voyons donc si dans la *Summa Theologiae* nous est proposé quelque élément de plus. Examinons la *quaestio* V de la *prima pars*, *De Bono in Communi*, où se trouvent étudiés les rapports du *bonum* avec l'*ens*. En quel sens pouvons-nous identifier le *bonum* avec l'*ens* ? Si le *bonum* est ce dont tous éprouvent l'appétit, c'est évidemment qu'il est appétible en raison de sa perfection ; il y a perfection lorsqu'il y a plénitude, et l'actualisation d'une chose, c'est son *esse* ; donc le Bon n'est rien d'autre qu'un *esse* auquel s'applique spécifiquement un aspect d'appétibilité. Chaque être en tant que tel est Bon (*S. Th.*, 1, 5, 1 ; 1, 5, 3).

Toujours au sujet du *bonum*, il ressort que sa *ratio* consiste aussi dans le *modus*, dans la *species*, dans l'*ordo* : puisque, chaque chose étant dite bonne en tant que parfaite ; puisque parfait est ce qui ne manque d'aucune des perfections qui se rapportent à lui, et que cette totale adhésion à soi-même se trouve réalisée par le biais de la forme, la forme présuppose une détermination propre selon le *modus* (la mesure, la proportion), elle situe l'entité dans les limites d'une *species*, et en tant qu'acte elle oriente l'entité vers une fin suivant un *ordo*. Ces trois caractéristiques, donc, que l'entité tire de la concrétude de son *esse* sont, en tant qu'appétibles, bons, et sont cause que l'être soit bon. Ce fait nous éclaire sur la raison pour laquelle, dans le passage du *De veritate* déjà examiné, le *pulchrum*, précisément parce que *specificatum* et *modificatum in seipso*, pouvait se trouver inclus *in ratione boni*.

À la lumière de ces précisions, lisons attentivement l'article 4 de cette cinquième question, dans lequel le philosophe se pose la question de savoir si le *bonum* peut revêtir, outre celui de *cause finale*, l'aspect de causes autres. Le fameux chapitre quatrième des

Noms Divins lui propose une identification du Beau et du Bon ; le Beau introduit un aspect de cause formelle ; donc le Bon devrait lui aussi revêtir cette *ratio*. C'est ce qui est dit dans l'objection 1. Nous rencontrons donc, à ce point, une allusion à la *ratio causae formalis* comme propre du Beau, qui nous apparaît nouvelle. Il est vrai cependant que, dans le Commentaire de Denys, Thomas d'Aquin avait averti : *Singula sunt pulchra secundum propriam rationem, idest secundum propriam formam* : « Les choses particulières sont belles selon une raison propre, c'est-à-dire selon leur forme propre » (chap. IV, 1 ; V, *Exp.* 349) ; mais ces propos étaient à prendre au sens que chaque forme, en tant que constitutive de l'être propre de l'entité, participait de la divine Beauté selon son caractère propre. Ici en revanche nous relevons – présenté comme une opinion admise – le fait que le *pulchrum importat rationem causae formalis*, le beau doit être vu du point de vue de la cause formelle. Nous examinerons plus avant les raisons ou les implications de ce fait. Pour le moment, vu que Thomas d'Aquin n'en fait pas un problème, considérons plutôt la manière dont se développe le questionnement proposé.

Le *bonum*, nous répond Thomas d'Aquin, revêt l'aspect de *fin*, et pour que cela puisse se produire, il faut faire intervenir comme préalables l'aspect existentiel (et donc de cause efficiente), et l'aspect formel de la chose : de fait, dans le processus causatif la hiérarchie des aspects comporte une priorité de la finalité en vue de laquelle la chose est ordonnée, un moment formel en vertu duquel la chose sera rendue adéquate à elle-même, et enfin le moment existentiel, celui de la chose qui désormais *est* ; mais, mis en présence de l'être causé, je dois avant tout considérer le fait qu'il *est*, puis le fait qu'il *est* selon une certaine perfection intérieure qu'il possède, et enfin, et en raison de cela, le fait qu'il est appétible. Qu'est-ce qu'on pourra répondre à la suite de l'objection ?

Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subjecto sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam ; et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum ; est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis ; nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam : pulchra enim dicuntur quae visa placent.

En premier lieu il faut donc répondre que le beau et le bon sont dans le sujet identiques, parce qu'ils ont leur fondement dans une même chose, ce qui veut dire dans la forme ; et c'est la raison pour laquelle le bon est loué comme beau. Mais ils diffèrent par la façon dont nous les considérons. Car le bon se

rapporte tout spécialement à l'appétit ; est bon en effet ce pour quoi toutes les choses ressentent un appétit. Et pour cette raison il peut être considéré sous le point de vue de la finalité ; car l'appétit est pour ainsi dire certain élan vers la chose appétée. En revanche, le beau se rapporte à la vertu cognitive : sont déclarées belles en effet les choses qui plaisent quand elles sont regardées.

Tenons-nous-en là pour le moment ; les autres parties de la *responsio* concernent les caractéristiques propres du Beau, et les modalités de sa vision. Jusqu'ici le texte examiné peut nous suffire ; pour plus de précision, on le confrontera avec celui de I-II, 27, 1 à 3, où Thomas d'Aquin, se posant une nouvelle fois le problème des rapports entre *bonum* et *pulchrum* (la question de savoir si le *bonum* est l'unique cause de l'amour) distingue :

Pulchrum est idem bonum, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus : sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus... Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum, quendam ordinem ad vim cognoscitivam ; ita quod bonum dicitur id quod simpliciter complacet appetitui ; pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet.

Le beau et le bon sont identiques, et ne diffèrent que par la façon dont on les considère. En effet, comme le bon est ce que toutes les choses existantes désirent, il est ce dans lequel notre appétit s'apaise ; mais le beau est ce dans la vision ou connaissance duquel l'appétit s'apaise... Et ainsi il apparaît à l'évidence que le beau ajoute au bon certain rapport à la vertu cognitive ; en sorte que l'on dit du bon qu'il est ce qui spécialement plaît à l'appétit, tandis qu'on dit du beau qu'il est ce qu'il est plaisant de percevoir.

Examinons les deux textes : les confusions entre Beau et Bon nous semblent dissipées à ce stade ; chacune des deux valeurs détient une *ratio* propre ; en outre, et ceci nous semble d'une extrême importance, toutes deux se fondent sur la forme, ce qui à la lumière des définitions précédentes, signifie qu'elles se fondent sur l'actualisation, sur l'aspect concret de l'étant : elles s'identifient donc à l'*ens*. Le Beau toutefois se différencie par la relation qu'il entretient avec la *vis cognitiva*. Mais, alors que dans les *Noms Divins*, c'était la seule et unique clarification, à telle enseigne qu'on pouvait

se demander en quoi le Beau se distinguait du Vrai, ici le Beau est rapporté à la *vis cognoscitiva* dans le sens qu'il plaît *dans l'acte même d'être perçu*.

À présent, en ce qui concerne la possibilité ou non d'inscrire le Beau parmi les transcendants, les deux fragments examinés sont implicitement définitifs. Définitifs : en effet, si nous les considérons ne serait-ce qu'à la lumière des *Noms Divins*, il nous semble désormais clair que le Beau représente une propriété stable de toute entité, et ce non pas en vertu d'une intuition du Cosmos en termes d'esthétique, ou d'un sens panique de la Beauté, illégitimable suivant des catégories rationnelles, mais sur la base de réductions catégorielles précises, voire à travers une simplification méta-catégorielle : l'identification à l'être en tant que tel. Mais ajoutons : implicitement définitifs : c'est-à-dire qu'il manque une expression explicite qui déclare par exemple : *ens et bonum et pulchrum convertuntur*. Le *pulchrum* parvient à l'être seulement à travers la médiation du *bonum*.

Notre exigence de précision pourrait sembler exagérée, mais il faut compter avec le fait que, dans les passages de la *Summa Theologiae*, s'introduit dans la question une expression qui, mise en relation avec le contexte, apparaît déconcertante : il s'agit du *visa placent*. Ainsi que nous le verrons par la suite, l'introduction de ce conditionnement subjectif du *Beau* peut conduire à la négation de sa transcendance. Et, de toute façon, elle contribue à projeter un éclairage incertain sur ces formules qui, encore que non développées, auraient pu s'avérer satisfaisantes.

2.4 – Les interprétations modernes

Mais, même si nous nous estimions satisfaits des éléments de preuve assemblés jusqu'ici, une autre raison nous inciterait à réexaminer la question : il s'agit de la longue querelle qui a sur ce sujet divisé les spécialistes d'interprétation thomiste. La discordance d'opinion, qui souvent se traduit par des polémiques acerbes, nous invite à progresser dans l'examen des textes avec une extrême précaution. Non que les solutions divergentes soient dépourvues de pénétration ou de finesse, mais pour la raison que les préalables sur lesquels elles prennent appui ne sont pas ceux d'une recherche historiographique, mais ceux qui permettent de bâtir une construction théorique renouvelée et autonome. Pour dire la même chose en d'autres termes, l'exigence qui guide ces savants (qui, dans leur quasi-totalité, font ouvertement profession de néothomisme),

reste plus systématique qu'historique. Par voie de conséquence, le problème se pose pour eux moins en termes d'exégèse (« Thomas d'Aquin a-t-il ou non considéré que le Beau pouvait être un transcendantal ? »), qu'en termes de résolution militante : « le Beau est-il véritablement un transcendantal ? » Dans le sillage de cette interrogation, les réponses prolifèrent : il serait bien long de les rappeler toutes⁷. Cependant, parmi les solutions qui s'affrontent, il en est deux qui nous semblent particulièrement vigoureuses et, à tout le moins, utiles à suivre aux fins de notre enquête : celle du père De Munnynck, et celle de Jacques Maritain⁸.

Pour le premier, non seulement Thomas d'Aquin n'a jamais introduit le Beau dans la série des transcendants, mais ce serait entreprise « téméraire » que de vouloir l'y inscrire. Les diverses distinctions thomistes par *ratione* ne sont pas suffisantes ; en conséquence, les arguments procurés par les événements ne sont que paralogismes. Il ne se peut que l'être dans son entier concède le plaisir esthétique, et des objets déterminés peuvent ne pas nous inciter à en jouir ; et puis, parler de la Beauté divine, que nous ne connaissons pas, ne saurait nous autoriser à faire état d'une Beauté attribuée en partage, parce que la progression se fait en sens contraire, dans la mesure où c'est à partir de la beauté des êtres que nous attribuons à Dieu cette capacité. De plus, le *placet*, qui constitue l'expérience esthétique, en sa qualité de *bonum delectabile*, se diversifie en fonction des sujets, et donc le Beau ne possède pas cette universalité qui est propriété du Vrai et du Bon. En outre, tandis que le Vrai et le Bon concernent l'être en son entier, et même le possible, le Beau, lui, à cause justement de son rattachement à la nature humaine, ne peut être un prédicament du possible. Tous ces arguments, si affinés soient-ils, ne nous semblent pas définitifs, ne serait-ce que parce que l'auteur concède qu'au fond pour Dieu du moins, *tout* être est beau.

Le motif de cette négation doit être plutôt recherché dans l'importance que De Munnynck accorde au *visa placet*, qu'il estime être le véritable élément constitutif du Beau, au point que sa position a été jugée tour à tour psychologisante, sensualiste, subjectiviste, ou empirique. Et il va de soi que, en partant d'une exigence peu ou prou subjectiviste (*revaloriser la fonction de la vision en perspective de l'observateur et la qualité intime du plaisir qu'il prend*), une discussion à propos des transcendants est mise au second plan (tous les êtres seront assurément beaux, mais non point pour nous, pour Dieu : c'est la conclusion de De Munnynck), et les énoncés de Thomas d'Aquin acquièrent une valeur subordonnée à celle du *visa placet* : à cela, et rien qu'à cela se ramène la

La position de Maritain a des bases tout à fait différentes. Dans *Art et Scolastique*, il expose de manière exhaustive ses arguments en faveur d'une transcendance du Beau, des arguments étayés par des textes thomistes que nous connaissons bien. Sans pour autant sous-estimer le *visa placet*, Maritain juge nécessaire de procéder à l'enregistrement. En conséquence, le Beau se verra reconnaître la qualité d'*analogue* : « C'est-à-dire qu'il se dit à des titres divers, *sub diversa ratione*, des divers sujets dont il est dit : chaque sorte d'être est à sa manière, est *bonne* à sa manière, est *belle* à sa manière » (*op. cit.*, p. 46). Se basant ensuite tout particulièrement sur le panorama cosmique du Commentaire de Denys, Maritain lance une définition des plus importantes. Le Beau « est la splendeur de tous les transcendants réunis »⁹.

Nous disons : *importante*, pour un ensemble de raisons, et nous devrions dire plus pertinemment *intéressante* ; elle offre en effet des particularités curieuses. Il ne nous semble pas qu'elle ait des précédents repérables ni chez Thomas d'Aquin ni chez les post-thomistes : jamais n'a été mise en œuvre une distinction qui, au lieu de mettre en place le Beau à côté des autres transcendants, l'ait considéré comme le resplendissement émanant de tous. À vrai dire, on pourrait aussi bien affirmer que le Vrai est vérité de tous les transcendants, et que le Bon en illustre la Bonté et l'appétibilité – et en quelque manière Thomas d'Aquin l'a dit ; cependant la définition paraît singulièrement appropriée au Beau, pour diverses raisons, et dans la poursuite de notre recherche nous pourrions en confirmer, sinon le caractère de découverte décisive, tout au moins le caractère de formulation des plus heureuses¹⁰. Mais, comme cela a été dit, de telles assertions font suite à un mode d'interrogation aménagé en fonction apologétique, et non pas historiographique. Si au contraire on désire viser à une approche plus précautionneuse du mode de pensée effectif du philosophe d'Aquin, tel qu'il se trouve exposé dans une période historique déterminée et en réponse à des problèmes déterminés, il convient de se poser à nouveau la question de savoir si Thomas d'Aquin considère bien le Beau comme un transcendantal ; et de vérifier ensuite si d'aventure une réponse affirmative ne risque pas d'être en désaccord avec l'ensemble de son système. Si cela se produisait, nous ne devrions pas pour autant remettre en cause l'historicité de l'affirmation, mais plutôt relever une inconséquence de la part du penseur. Une manière de procéder qui, aux yeux des interprètes néothomistes, a toujours paru, plus encore que déplaisante, inimaginable.

2.5 – Le beau comme transcendantal dans la tradition philosophique du xiii^e siècle

Afin que la recherche se présente avec un maximum de rigueur, il conviendra donc – dès lors que les textes nous laissent parfois dans la perplexité – de voir la valeur que prennent les expressions utilisées à la lumière de la tradition philosophique précédente : cerner pour ainsi dire tout l'ensemble des échos qu'elles produisaient à l'époque où elles furent énoncées, car aujourd'hui ces échos sont pour nous bien affaiblis et vagues¹¹.

Selon Edgar De Bruyne, la reconnaissance du Beau comme transcendantal serait déjà manifestée au XI^e siècle, dans le *Liber de tentationibus suis et scriptis* de Otloh de Saint Emmeran ; toutefois les textes qui nous sont proposés ne disent rien de plus que ce que disaient déjà tant de commentaires du Pseudo-Denys. En fait, on ne découvre de véritable problématique des transcendants qu'au XIII^e siècle, avec l'œuvre de Philippe le Chancelier. La *Summa* de Philippe le Chancelier ne mentionnait pas le Beau, non parce qu'elle était restée inachevée, mais surtout parce que son thème central était plutôt constitué par le problème des relations entre le Vrai et le Bien.

Sur la question, une suggestion directe lui était apportée par une certaine *Summa Douacensis* (manuscrit Douai Ville 434) et par l'œuvre de Guillaume d'Auxerre ; mais, alors que ce dernier ne parvenait pas à rendre le Bon totalement coextensible à l'être, Philippe, le premier les identifie au moyen de cette formule du *convertuntur* qui devait connaître une si grande fortune, et de la différenciation *ratione*. Insistant particulièrement sur le *bonum* (ce qui est une innovation qui, justement, introduit à la polémique antimanichéenne du XIII^e siècle) il élabore, en s'inspirant des arabes, la notion d'identité et de convertibilité des transcendants, et de leur différence *secundum rationem*, c'est-à-dire selon le mode de considérer l'entité. *Bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat rationem supra ens* : le bien est l'être vu dans sa perfection, dans la manière efficace qu'il a de correspondre à la fin vers laquelle il tend ; de même que l'*unum* est l'être considéré sous l'aspect de l'indivisibilité.

Philippe le Chancelier ne parle pas du beau, mais les commentateurs contemporains du Pseudo-Denys (influencés par ses continuelles allusions à la *pulchritudo*) sont forcés de se demander si le beau ne serait pas, lui aussi, un transcendantal.

Le Moyen Âge à ses débuts, alors même qu'il parlait de choses

belles et de la beauté du tout, était resté fort réticent à élaborer en ce domaine des catégories spécifiques. Une illustration intéressante nous est fournie par la façon dont les traducteurs du texte grec du Pseudo-Denys réagissaient devant des termes comme *kalon* et *kallos*. En 827, Hilduin, le premier traducteur du texte, abordant le paragraphe 178-179 du chapitre IV des *Noms Divins*, traduit : *Bonum autem et bonitas non divisibiliter ad unum omnia consummante causa... Bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...* ; le *kalon* se réfère à une bonté ontologique. Trois siècles plus tard Jean Sarrazin traduira le même passage de la manière suivante : *Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudinis..., etc.* Le traducteur, dans une lettre à Jean de Salisbury (pl, 199 co. 259) déclare avoir traduit en suivant le sens et non pas la lettre : mais celui qui traduit selon le sens est amené à moderniser un texte en le rapprochant d'un certain mode de compréhension. Comme l'écrit De Bruyne, entre le texte de Hilduin et celui de Jean Sarrazin, il y a tout un monde. Et il ne s'agit pas simplement d'un monde doctrinal : entre Hilduin et Sarrazin il y a la fin des siècles barbares, la renaissance carolingienne, l'humanisme d'Alcuin et de Raban Maur, le dépassement des terreurs de l'An mille, un renouveau économique, agricole et artisanal, un sentiment neuf de l'aspect positif de la vie, l'évolution de la féodalité aux civilisations communales, les premières croisades, le déblocage des courants commerciaux, le style roman avec les grandes voies de pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, la première éclosion du gothique. La sensibilité à la valeur esthétique évolue avec un élargissement des horizons terrestres, et dans le même mouvement avec la tentative de disposer la nouvelle vision du monde dans les cadres d'une doctrine théologique.

Entre Hilduin et Jean Sarrazin l'inscription implicite du beau au nombre des transcendants s'opère déjà de plus d'une manière, comme cela arrive par exemple avec Otloh de Saint Emmeran qui, au début du XI^e siècle, attribue la caractéristique fondamentale du beau, la *consonantia*, à toute créature. Deux siècles plus tard, au moyen de l'outillage terminologique préparé par des enquêtes comme celle de Philippe le Chancelier, on travaillera désormais sur des catégories précises.

Guillaume d'Auvergne, en 1228, dans son *Tractatus de bono et de malo* parle longuement de la beauté de l'action droite et dit que, tout comme la beauté sensible est ce qui *plaît à qui la voit*, la beauté intérieure est ce qui fait naître la dilection dans l'esprit de celui qui la comprend, et incite à l'aimer : *Et ad amorem sui allicit.* La bonté

que nous rencontrons dans l'âme humaine, nous l'avons dénommée beauté ou agrément par comparaison avec la beauté extérieure et visible : *Hanc bonitatem vocavimus pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*. Il établit une équivalence entre beauté morale et *honestum*, qu'il reprend manifestement de la tradition stoïcienne, de Cicéron et de Saint Augustin (et probablement de la *Rhétorique* d'Aristote : « Le beau est ce qui est préférable par soi-même, et louable, ou bien ce qui, étant bon, est agréable parce que bon » (I, 9, 1366 à 33).

En 1242, Tommaso Gallo de Vercelli achève une *Explanatio* du *Corpus Dionysianum* et revient sur cette question de l'assimilation du beau au bien. Avant 1243, Robert Grosseteste, dans son commentaire de Denys, attribuant à Dieu comme nom la *Pulchritudo*, souligne que *si igitur omnia communiter bonum pulchrum appetunt, idem est bonum et pulchrum* ; mais il ajoute que si les deux noms se trouvent unis dans l'objectivité de la chose (et dans l'unité de Dieu dont les noms manifestent les opérations créatives bénéfiques dont il fait profiter les créatures), bien et beau *diversa sunt ratione* :

Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat. Pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.

Dieu en effet est dit bon dans la mesure où il conduit chaque chose à l'être et au bien qui en dérive, et où il la développe, et la perfectionne et la conserve. Mais par ailleurs il est dit beau, du fait qu'il rend toutes choses concordantes l'une avec l'autre, et chacune en son identité propre.

(texte inédit, cf. Pouillon)

Le bien nomme Dieu du fait que celui-ci attribue l'existence aux choses et les conserve dans leur être, le beau le nomme dans la mesure où il se fait *cause organisante* de la création. On ne peut pas ne pas discerner le très grand intérêt esthétique de cette conception de la formativité divine ; en même temps on peut noter que la méthode adoptée par Philippe le Chancelier pour distinguer l'*unum* et le *verum* se trouve appliquée par Robert Grosseteste au cas du *pulchrum* et du *bonum*.

Mais il existe un autre texte fondamental qui n'apparaît dans son intégralité qu'en 1245, dont toutefois Grosseteste pouvait avoir eu

connaissance plus tôt. Il s'agit de la *Summa Theologica*, connue sous le nom d'Alexandre de Hales (*Summa fratris Alexandri*), et qui est en fait l'ouvrage de trois auteurs franciscains : Jean de La Rochelle, un certain frère Considerans dont on ne sait rien de plus, et Alexandre lui-même (Ed. Quaracchi, 3 vol., 1924-1928-1930).

Ici nous trouvons une série de formules relatives au Beau, qui deviendront classiques : à la lumière de ces énoncés nous serons en mesure d'apprécier mieux les expressions analogues de Thomas d'Aquin. Se demandant : *Si secundum intentionem sunt idem pulchrum et bonum* (après avoir contrôlé également, *ratione*, l'identité du *bonum* et de l'*ens*), l'auteur (pour cette partie de l'œuvre, c'est Jean de La Rochelle) se réfère à Denys et à saint Augustin : de ce dernier, il répète la distinction entre *honestum* (*quod propter se expetendum est*) et *utile* (*quod ad aliud referendum est*), et la spécification : *honestum voco intelligibilem pulchritudinem* ; et il conclut :

Bonum secundum quod dicitur honestum, idem est pulchro... Non sunt idem, differunt secundum intentionem ; nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.

Le bien dans la mesure où il est dit honnête, est identique au beau... Mais ils ne sont pas identiques, ils diffèrent suivant l'intention. Car le beau exprime une orientation du bien selon laquelle il est plaisant de le percevoir ; le bien, en revanche, prend en compte l'orientation en ce qu'elle plaît à la faculté affective...

Nous rencontrons ici pour la première fois cette identification-distinction entre *bonum* et *pulchrum* ; et ce n'est pas tout. Plus avant dans l'ouvrage, nous rencontrons une autre spécification : *le Beau se rapporte à la cause formelle, le Bon à la cause finale* (et l'auteur rappelle que déjà saint Augustin faisait provenir *speciosus* de *species* avec la valeur de *forma*)¹².

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner la valeur qu'Augustin attribuait au terme, celle que lui donnait Jean de La Rochelle, ni celle qu'il prendra chez Thomas d'Aquin ; ce qui compte, c'est que se trouve formulée une énonciation donnée. Même dans la partie de la *Summa* rédigée par frère Considerans, les positions ne subissent pas de modifications substantielles : Bon, Vrai et Beau sont déclarés convertibles et différents *ratione*, et le Beau se trouve rattaché à la cause formelle.

Cela étant, pour nous qui avons déjà présents à l'esprit les textes de Thomas d'Aquin, ces expressions pourraient apparaître normales : nous pourrions nous en tenir à reconnaître l'existence de certains rapports, à tout le moins verbaux. Mais il nous faut penser qu'en 1245, des expressions pareilles avaient tout le poids d'authentiques nouveautés. L'exigence à laquelle obéissaient ces auteurs était celle ressentie par leurs contemporains : à un moment donné, ils affirment que même les monstres, par le fait qu'ils sont des êtres, sont beaux, puisque tout être considéré en tant que tel est beau, et que Dieu ne fait rien qui ne soit beau. Mais Jean de La Rochelle et frère Considerans sont les premiers à légaliser cet état de choses à travers une démarche qui constitue une preuve de courage spéculatif. Tâchons de ne pas oublier la lenteur et la prudence avec lesquelles la pensée médiévale aménageait ses développements : il existait une tradition qui reconnaissait un nombre déterminé de transcendants, et ce n'était pas une mince affaire que d'en altérer la série. D'ailleurs, ce n'est pas pour rien que nos deux auteurs prennent appui sur l'autorité de saint Augustin, en la pliant naturellement à leurs objectifs, avec cette ductilité interprétative typique de l'attitude critique des médiévaux. Comme le dit Pouillon : « Sur ce point, Jean de La Rochelle et Considerans innovent. Cela explique la brièveté et la timidité relative de leurs affirmations sur la valeur transcendante de la Beauté. » (p. 279).

Si à présent nous passons de ces textes à ceux de Thomas d'Aquin (en particulier à celui de la *Summa Theologiae*, où l'analogie des expressions est la plus nette), nous pouvons avant tout noter qu'au fond, entre l'œuvre de Jean de la Rochelle et celle du philosophe d'Aquin, il ne s'écoule qu'un petit nombre d'années : la timidité peut être encore de mise. La *Summa* d'Alexandre de Hales avait élaboré une formule commode qui, sans perturber la série classique des transcendants, arrivait aussi à résoudre le problème. Ce n'était pas la peine de changer de méthode, vu que désormais la méthode qui avait cours était devenue conventionnelle ; nous la retrouvons chez Albert le Grand, chez Thomas de York, chez Ulric de Strasbourg, dans les écrits de Robert Grosseteste, de Tommaso Gallo et d'autres, tous opérant sous le couvert de commentaires du Pseudo-Denys. Considérés sous cet éclairage, les textes de Thomas d'Aquin ne nous semblent plus ambigus, puisque le langage employé était celui désormais officialisé, cependant que les incertitudes découlent de son emploi récent.

Il n'en est pas moins vrai qu'une marque de courage plus grande n'était pas à exclure : et c'est Bonaventure de Bagnoregio qui la fournit dans un écrit quasiment ignoré dans lequel, tout en se

référant avec une certaine fidélité à la *Summa* d'Alexandre de Hales, il accomplit un pas en avant considérable : « *Cum assignantur quatuor conditiones entis communiter, scilicet unum, verum, bonum et pulchrum...* ».13 Une liste, comme on peut voir, sans équivoque possible, précisée ensuite au moyen de définitions reprises de la *Summa* d'Alexandre de Hales. Toutefois Bonaventure, avec cet éclaircissement qu'il apporte, sera marginalisé, et ce n'est pas à lui que Thomas d'Aquin empruntera sa thématique esthétique. Il est en revanche plus intéressant de noter que les thèmes de la *Summa* d'Alexandre de Hales sont mis à la disposition de Thomas d'Aquin à travers la source qui pour lui fait le plus autorité ; à savoir la médiation procurée par Albert le Grand.

Sans nous attarder à une toute première *Summa de bono* qui est de 1243, l'ouvrage d'Albert le Grand qui présente pour nous le plus de relief, c'est ce *De pulchro et bono* qui constitue la partie éditée d'un *Commentaire sur les Noms Divins* qu'il présenta à Cologne (1248-1252) et qui eut sur Thomas d'Aquin une influence considérable14.

Les formulations qui s'y trouvent utilisées sont celles des rédacteurs de la *Summa fratris Alexandri*, et l'exigence denysienne y révèle une grande vigueur (n'oublions pas que, dans sa *Summa* de 1270-1274, Albert le Grand se repliera sur des positions platonisantes) ; dans une ambiance culturelle empreinte d'aristotélisme, certaines assertions acquièrent une couleur et une énergie novatrices. Affirmer que le Beau se rapporte à la *cause formelle*, ou bien le définir comme *splendor formae substantialis vel accidentalis supra partes materiae proportionatas* (« l'éclat de la forme substantielle ou accidentelle projeté sur les parties proportionnées de la matière »), cela veut dire admettre comme fondement objectif du beau la forme, aristotéliquement interprétée comme *acte*, source d'être, valeur existentielle. En ce sens, le Beau s'identifie véritablement à l'*ens*, au *bonum*, au *verum*, cependant que persistent, *ratione*, toutes les différenciations15.

Le Beau comme perfection ontologique. Mais c'est précisément par son insistance sur ce point, au demeurant fondamental, qu'Albert le Grand s'écarte à certains égards de Thomas d'Aquin. L'esthétique albertienne, plutôt qu'insister sur le point de vue formel à partir duquel se dessine une approche du Beau, met l'accent principalement sur la valeur concrète que le Beau, en symbiose avec le Bien, constitue. Nous remarquons en effet que le Beau selon Albert le Grand ne se différencie pas par la raison que *visum placet* ; au contraire, « *virtus claritatem quandam habet in se per quam pulchra est, etiamsi a nullo cognoscatur* » (« la vertu possède par elle-même un

certain éclat grâce auquel elle est belle, *même si elle n'était reconnue par personne* »). Ce qui caractérise le Beau, ce n'est pas le fait que quelqu'un le contemple d'une façon particulière, mais bien le fait que la forme, selon une harmonie objective, répand son éclat sur les parties proportionnées de la matière.

Nous aurons l'occasion de revenir à nouveau sur ces notions, et nous verrons que la terminologie thomiste et les schémas mentaux dans lesquels elle s'insère ouvrent des perspectives différentes. Pour l'instant il nous faut retenir qu'Albert le Grand met l'accent sur le côté objectif du Beau et que, en ce sens, il le considère comme une propriété coextensive de l'être. À cet égard – de même que pour ce qui a trait à la théorie esthétique de la forme – le penseur d'Aquin lui sera redevable. Seulement, même si on lui doit d'avoir réalisé une manière de révolution passée inaperçue mais bien réelle, Albert le Grand nous entraîne malgré tout vers un univers esthétique qui évoque davantage le Pseudo-Denys qu'Aristote.

Albert le Grand fonde la problématique du Beau sur une conception aristotélique de la forme, mais il ignore une dialectique du contemplant au contemplé. Ainsi que le fait remarquer De Bruyne, le fait qu'une conscience contemple le Beau avec une émotion de nature plus ou moins pratique demeure pour Albert le Grand chose accessoire. De sorte que ses catégories esthétiques sont des catégories ontologiques, et que la vision pancaliste propre aux platonisants y est présente et y pèse de tout son poids.

2.6 – Conclusion

Il n'est pas question de réduire Thomas d'Aquin au *De pulchro et bono*. Thomas considérerait le Beau comme un transcendantal, comme une propriété permanente de l'être : l'être dans son entier est tel qu'il *peut* être vu comme beau (et pour le moment nous nous bornons à souligner ce : *il peut*) ; tout l'être détient en soi des conditions permanentes de beauté. Mais cela autorise-t-il à parler de pancalisme ? Oui, en un certain sens : pour Thomas d'Aquin aussi, le Cosmos en tant qu'ouvrage du Créateur, est beau, est une monumentale symphonie de beauté. Mais certainement pas – et ici Albert le Grand faisait école – au sens où Scot Erigène parlait d'une symphonie de symboles ; le Cosmos n'est pas un jeu de renvois. L'univers d'un Scot Erigène se matérialise sous l'effet de la chute originelle, et la Beauté est un moyen de récupérer l'Éternel par un surpasement de la matière. L'Univers de Thomas d'Aquin est une hiérarchie de réalités existentielles dont chacune a une valeur

participée mais possédée en propre, concrétisée dans des limites déterminées et stables. Dans un tel Univers, chaque beauté représente un bien, et à la racine de chaque bien il y a – comme le dit Gilson – un être qui est la perfection définie d'un certain acte d'exister : « *Unumquodque enim bonum est secundum quod est res actu* » (dn, IV, I Exp. 269). Le Beau, tout comme le Bien, est fondé *super formam*, mais la forme est la raison pour laquelle l'être est en acte, et à ce titre *est secundum se bona*.

Et cependant – on l'a dit – le texte de Thomas d'Aquin déborde d'incertitudes et de tâtonnements.

Pouillon justifie ces tâtonnements en rappelant que – à la différence des maîtres franciscains, tout prêts à accepter la transcendantalité du Beau proposée par la *Summa fratris Alexandri* – pour les deux maîtres aristotéliens, une acceptation de ce genre n'est obtenue qu'au contact de la parole du Pseudo-Denys. Dans la *Summa*, en effet, Thomas d'Aquin en revient à l'énumération de trois transcendants, et il confine le Beau dans l'espace réduit de quelques lignes d'objection (« question de tempérament intellectuel et d'influences subies » ; Thomas d'Aquin n'aurait pas ressenti l'urgence de cette inscription). Mais faisons remarquer que, à cet égard, il a fait montre d'une égale précaution, tant dans le *Commentaire* que dans la *Somme*. Dans cette œuvre, il ne retire à la transcendantalité du Beau rien de ce qu'il lui avait accordé dans le *Commentaire*. S'il est vrai que dans la *Summa* il ne s'exprime plus dans les termes du *Commentaire* (Beauté du Cosmos, ordre, création par la Beauté, etc.), cela tient principalement au fait qu'il ne s'agit plus alors d'une vulgarisation de Denys, et qu'en outre la position apparaît d'ores et déjà implicite à partir de tout son système. Thomas d'Aquin n'avait plus besoin d'insister sur la transcendantalité du Beau. Si, en contrepartie, une exigence se faisait jour en lui, c'était justement celle, contraire, qu'en bon aristotélien il percevait : l'exigence d'éviter de dissenter trop sur cette Beauté dont les néoplatoniciens de tout acabit avaient fait un usage abusif, caressant l'idée de mondes qui se dissolvaient en de lumineuses visions.

Le Cosmos de Robert Grosseteste était une explosion énorme d'énergie lumineuse se solidifiant en des rapports mathématiques, et le monde de Denys était une source inépuisable de beautés ; mais le cosmos de Thomas d'Aquin n'était pas celui de Denys¹⁶. Et c'est la raison pour laquelle le philosophe d'Aquin aborde ce thème, dans la *Somme*, sur un ton réservé : il y avait lieu de ramener à un peu de mesure.

Mais il y avait encore autre chose. Au sein de ce Cosmos denysien, si éblouissant de beauté, l'homme risquait de ne plus trouver sa place : de demeurer aveuglé, anéanti. Et alors, à partir de la *Somme*, on voit s'introduire dans la thématique thomiste des considérations d'ordre psychologique susceptibles de modifier l'aspect de la question. On voit s'introduire ce qu'il est convenu d'indiquer comme une exigence psychologique et subjective ; non pas comme quelque chose d'accessoire, mais de coessentiel.

Le *visa placens* modifie le tableau, et l'énumération des trois caractéristiques formelles du beau (la *claritas*, l'*integritas*, la *proportio*) y apportent des modifications ultérieures, encore que de façon indirecte, en vertu du relief que ces trois termes acquièrent dans le contexte de l'hylémorphisme thomiste.

1. Une discussion approfondie au sujet des transcendants a intéressé davantage les rédacteurs de manuels de néo-scholastique que les historiens ; de fait, la question ne soulève pas de difficultés d'ordre philologique, tandis que sur un plan métaphysique sa formulation est des plus claires. Quoiqu'il en soit, pour une discussion – non exempte de finasseries – nous renvoyons à Mercier, *Cours de philosophie*, Louvain, 1905, vol. II ; *Métaphysique générale ou ontologie*, p. 140 et s. ; l'auteur débat entre autre de l'exactitude des termes *propriété* et *attributs*, couramment utilisés pour désigner les transcendants, et pour sa part suggère plutôt l'emploi du terme *passio*, propre, d'après lui, à indiquer une propriété qui appartient à l'être, sans s'identifier absolument à lui (« pour pâtir il faut déjà être »).

2. Une première formulation explicite de la théorie des transcendants nous est fournie par la *Summa de bono* de Philippe le Chancelier (m. 1236). Celui-ci s'inspire, pour citer la source la plus proche, d'un *De Bono* de 1220, de Guillaume d'Auxerre. D'amples extraits anthologiques De la *Summa* de Philippe – Ms. Padoue Ant. 156 accompagnés d'un commentaire érudit figurent in D.H. Pouillon, Le premier traité des propriétés transcendantales, in *Revue néo-scholastique*, 42, 1939, p. 40-77.

3. « Mortels et immortels, les vivants ont été reçus en lui, et à son plein achèvement le Monde où nous sommes est parvenu ainsi : vivant visible où ceux qui sont visibles sont enveloppés, image de celui qui est intelligible, Dieu accessible aux sens ; le plus grand, le plus excellent, le plus beau et le plus parfait, il est né unique, le Ciel où nous sommes, unique en son genre qu'il est. » Traduction de L. Robin, *Œuvres complètes*, Paris, « Bibl. de la Pléiade », 1950, vol. II, p. 523-524. Telle est la conclusion du dialogue de Platon ; une telle conclusion était très probablement ignorée des médiévaux, vue que le *Timée* leur parvint à travers un fragment de la traduction latine de Cicéron, et surtout à travers la traduction de Calcidius (dont le commentaire exerça une influence considérable sur la pensée médiévale) qui va jusqu'à 53 c. (V, éd. de Leipzig, 1876) ; mais nous avons retenu ce passage parce qu'il reflète l'esprit dans lequel l'œuvre fut rédigée, et celui dans lequel il était lu. Ces idées se répandent dans l'univers scolastique et trouvent leur plus grand approfondissement dans l'école de Chartres (au XIII^e s.), au sein de laquelle s'affirma vigoureusement ce que De Bruyne indique comme une véritable *Weltanschauung* esthétique, basée sur des suggestions platoniciennes et structurée en fonction d'une vision mathématique de l'Univers.

4. « Le Dieu d'Erigène est comme un principe qui, se sachant incompréhensible, déploierait d'un seul coup la totalité de ses conséquences afin de s'y révéler. » Gilson, *La philosophie au Moyen Âge*, Paris, Payot, 1952, p. 212.

5. Cf. M.D. Chenu, *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Paris-Montréal, 1950, p. 195. Il serait du plus grand intérêt de procéder à une analyse détaillée du texte thomiste comparé à celui de Denys afin de cerner les points où le commentaire – tout en prenant appui sur les termes de l'auteur (*auctor*) commenté – devient formulation originale, ou même inverse carrément la perspective ; mais un tel examen déborderait le cadre de notre enquête, et c'est pourquoi nous renvoyons le lecteur à l'analyse pénétrente de Gilson, *Le Thomisme*, chap. VI. Les renvois ne seront donc introduits qu'en cas de nécessité, et pour le reste nous nous appliquerons à souligner le comportement du commentateur en présence des thèmes proposés. Dans ce cas, nous aurons la quasi-certitude de mettre la main sur des théories thomistes de la meilleure veine, car là où il existe un désaccord à l'égard du texte de Denys, le commentateur n'hésite pas à le formuler.

6. « ... *licet bonum et verum supposito convertantur cum ente, tamen ratione differunt* » (*S. Th.*, I, 16, 4 co.), « *bonum et verum sunt idem secundum rem ; sed differunt secundum rationem tentum* » (*S. Th.* I, 5, 1 co.)

7. Il y a en premier lieu ceux qui nient la transcendantalité du Beau en se fondant en substance sur les déclarations formelles de Thomas d'Aquin : ceux-là admettent l'identification du *pulchrum* au *bonum*, mais réduisent le premier à une espèce du second, et acceptent tout au plus une différenciation limitée au niveau de la logique. Nous citerons J. Gredt, *Elementa philosophiae aristotelico-thomisticae*, Fribourg-en-Brisgau, 1929, t. II, p. 28 ; et la *Summa philosophiae scolasticae* de Remer et Geny, Rome, 1928, t. III, L. II, chap. 3. Chez d'autres, la négation est plus tranchée : Mercier, *Mét. générale ou ontologie*, énumère les transcendants mentionnés dans le *De veritate*, les ramène tous à l'Un, au Vrai et au Bon, et ne juge pas opportun de nommer le Beau : « Il y a donc trois propriétés transcendantales de l'être, et trois seulement », p. 260. Dans une autre section de l'ouvrage, toutefois, le Beau est l'objet d'un long développement, et son exclusion se trouve légitimée avec des raisons d'ordre esthétique pertinentes. C'est une position à peu de chose très identique qu'adopte également De Wulf, *Art et Beauté*, Louvain, 1943, app. p. 217. Il y a bien entendu les prises de position contraires : de Sertillanges, *Saint Thomas d'Aquin*, Paris, 1922, à De Bruyne, *Saint Thomas d'Aquin*, Paris-Bruxelles, 1928, p. 140, qui estime que le commentaire de Denys est presque trop explicite à cet égard ; et de même Gilson, *Le Thomisme*, p. 205, et bien d'autres. Un exemple curieux de déformation « moderne » d'Aquin est offert par les solutions de tour crocien de Nelson Sella déjà cité : « Le Beau ontologique... n'est rien d'autre que la manifestation extériorisée de la pure intuition lyrique de Dieu (Beau par nature) et de l'homme (Beau par art), mais en dernière analyse même le Beau par art a comme source vive l'Éternelle Beauté », *op. cit.*, p. 14.

8. De Munnynck, L'esthétique de saint Thomas d'Aquin, dans l'anthologie : *San Tommaso d'Aquino*, Milan, Vita e Pensiero, 1923 ; J. Maritain, *Art et Scolastique*, Paris, Art Catholique, 1920, chap. V et notes 57, 66, 67, 68.

9. *Op. cit.*, p. 183.

10. Tellement heureuse qu'elle rencontra un énorme succès chez les chercheurs qui vinrent à sa suite, de sorte qu'on la retrouve à tout bout de champ, utilisée souvent comme une échappatoire commode et élégante. Elle est présente chez Garrigou-Lagrange, chez Derisi, chez M.L. Lerate, chez Wencelius et bien d'autres. L'ouvrage de Maritain a exercé une très grande influence sur tous ceux qui se sont après lui occupés du problème, les dispensant plus d'une fois d'un examen plus direct des écrits de saint Thomas. Parmi ceux, et ils sont légion, qui ont accepté la définition dont on parle, citons Marc, La méthode d'opposition en ontologie, in *Revue Néo-Scholastique*, 1931, no 1, p. 154 ; et, de façon plus ample, in *Métaphysique du beau*, *Revue Thomiste*, 1951, no 1 et 1952, no 1 ; lequel l'a mise en œuvre pour indiquer un concept de Beau tel qu'il résulte d'une tension dialectique entre les transcendants : « Une notion synthétique

concilie en elle ces divers aspects et révèle l'être relatif à la fois à l'intelligence et à la volonté, intérieur et extérieur à l'esprit : c'est le Beau. À la simple connaissance il ajoute la complaisance, tout comme il ajoute au bien la connaissance ; il est la bonté du vrai, la vérité du bien, la splendeur des transcendants réunis. »

11. Dans ce résumé, nous nous basons sur les deux seuls spécialistes qui aient posé le problème en termes exclusivement historiographiques : Dom H. Pouillon et Edgar de Bruyne. Pouillon a conduit une étude sur le développement d'un concept de Beau comme transcendantal au XIII^e siècle (La beauté propriété transcendante chez les scolastiques [1220-1270], in *Archives doctrinales et littéraires du Moyen Âge*, 1946, XV) ; et il l'a fait selon un propos qui était d'érudition – au meilleur sens du terme – plutôt que de systématique esthétique. Le second aborde au contraire le problème, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité à plusieurs reprises ; comme l'intérêt qui le guide est plus spécifiquement esthétique, il parvient souvent à découvrir des critères d'interprétation qui lui permettent d'associer des positions qui paraissent discordantes à Pouillon. Cependant il faut mettre à l'actif de ce dernier le fait que les textes qu'il présente sont pour la plupart inédits, et pertinemment exhumés à partir de divers manuscrits et réunis en bas de page dans son irremplaçable étude, qui du même coup devient un abondant recueil anthologique. Et il convient de rappeler que le travail de ces deux chercheurs s'est déroulé en étroite collaboration, de sorte que constamment chacun tire profit des travaux de l'autre (du reste leurs ouvrages furent édités en même temps, en 1946).

12. Saint Augustin, *De diversis quaestionibus*, 83, 30. Idée déjà repérable chez Plotin (*Ennéades* I, 6, 2).

13. Publié par P. Henquinquet, in *Études franciscaines*, n° 44 (1932), et n° 45 (1933) ; texte reproduit également par Pouillon, *op. cit.*

14. Albert Le Grand, *De pulchro et bono*, in saint Thomas, *Opuscula spuria*, éd. Mandonnet, Paris, 1927, p. 436, 2. Pour les cit. qui suivent, voir de la p. 420 à la p. 426.

L'œuvre fut découverte en 1869 par l'Abbé Uccelli dans la Bibliothèque Nationale de Naples et, comme la graphie apparaissait authentique, elle fut immédiatement incluse dans la production du philosophe d'Aquin ; et même lorsque des doutes furent exprimés, on soutint que, malgré tout, le contenu de la doctrine était typiquement thomiste (on cite par exemple une affirmation catégorique de Menendez y Pelayo, lequel était pourtant au courant des réserves formulées : cf. *op. cit.*, p. 141). Maritain avoue son incertitude quant à l'attribution du traité, mais néanmoins l'utilise ; d'autres, sans manifester le moindre signe de perplexité, y puisent à pleines mains. Certaines affirmations de ce bref traité se trouvent désormais exploitées de la manière la plus large, pour indiquer des opinions émises par Thomas d'Aquin ; chose d'autant plus curieuse et exaspérante que, non seulement l'œuvre a été depuis reconnue comme étant d'Albert le Grand (quoique la rédaction napolitaine ait été matériellement effectuée par Thomas, étudiant à Cologne), mais qu'en outre elle ne concorde absolument pas avec les idées de Thomas d'Aquin, tout au moins avec celles définitivement exposées dans la *Summa* ; ainsi que De Bruyne l'a pertinemment démontré à travers une analyse approfondie du texte.

15. Dans le contexte d'une solution hylémorphique de ce genre, toutes les différentes triades d'origine sapientiale trouvent également un aboutissement sans problème. De fait, *modus*, *species* et *ordo*, *pondus* et *mensura* deviennent des prédicats de la réalité formelle ; la perfection, le beau, le bien se fondent sur la forme et, pour que quelque chose soit bon et parfait, ce quelque chose devra posséder toutes ces caractéristiques qui président à la forme et lui sont consécutives : la forme présuppose une détermination selon le *modus* (selon *mensura* et proportion, par conséquent), elle situe l'existant dans les limites d'une *species* (selon un dosage d'éléments constitutifs, et donc selon le *numerus*), et en tant qu'acte elle l'oriente par le biais d'une inclination particulière ou *pondus*, vers une fin qui lui soit propre, l'*ordo* convenable. Dans sa *Summa de Bono*, Albert le Grand avait opéré une mise en place compliquée et artificieuse de toutes les

triades. Cf. Résumé et schéma, in *et*, III, p. 153-161.

16. Même si Thomas d'Aquin empruntait à Denys de nombreuses exigences et en subissait l'influence, toutefois son univers, quoiqu'on puisse dire à ce sujet, ne coïncidait pas avec celui de l'Aréopagite. Nous ne pouvons donner notre accord à Bosanquet lorsqu'il affirme : « *Thus it appears that the neo-platonic tradition was the principal element in the intellectual aesthetic of the Middle Age* » (*A History of Aesthetics*, Londres, 1904, p. 148). De même que nous ne pouvons souscrire aux conclusions, par ailleurs simplistes, de G.M. Merlo, « *Il misticismo estetico di s. Thomas d'Aquin* », in *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, 1939-1940. « Le fait que les principales idées esthétiques de saint Thomas se trouvent dans le commentaire du chap. IV du *De divinis nominibus* de l'alexandrin Pseudo-Denys prouve que le Saint avait une certaine propension pour la pensée néoplatonicienne. »

Fonction et nature de la visio esthétique

3.1 – Position du problème

Le moment métaphysique de l'esthétique thomiste est loin d'épuiser la problématique du Beau. Au sujet contemplant se voit reconnue une fonction qui demeure en attente de définitions ultérieures.

Homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium, l'homme éprouve une délectation dans la beauté même des choses sensibles (*S. Th.*, I, 91, ad. 3) ; il existe un rapport de l'homme à la beauté. Mais le rapport à l'homme est-il constitutif de la beauté ? La beauté est-elle une entité ontologiquement subsistante qui, appréhendée par la créature humaine, est dotée du pouvoir de lui apporter une jouissance ? Ou bien faut-il soutenir que la chose se présente et paraît « belle » seulement lorsque l'homme l'appréhende en fonction d'une orientation qualifiée de la jouissance ?

Le problème n'était pas étranger à la sensibilité médiévale ; et par exemple, nous en trouvons une formulation chez saint Augustin :

Si prius quaeram utrum ideo pulchra sunt quia delectant ; aut ideo delectent quia pulchra sunt ; hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare quia pulchra sunt.

Si la question m'était posée de savoir si les choses sont belles parce qu'elles procurent du plaisir, ou bien alors si elles procurent du plaisir par le fait qu'elles sont belles, voici ce que sans tergiversation aucune je répondrais : elles procurent du plaisir parce qu'elles sont belles.

Saint Augustin résout le problème dans un sens objectiviste ; mais il n'est pas dit que toute la tradition scolastique était disposée à s'aligner sur de telles positions.

Est-ce que le flottement persistant quant à la question de l'enregistrement du Beau parmi les transcendants n'était pas à attribuer peu ou prou à l'insatisfaction causée par la solution augustinienne ?

Dans le fond, le fait que ce fût à l'homme de décider que telle chose était belle ne pouvait laisser les scolastiques indifférents. Les animaux qui sont en quête d'un bien qui leur est propre, et qui, dans une certaine mesure, perçoivent les choses telles qu'elles sont, ne possèdent pas le sens du Beau ; ce plaisir supérieur n'appartient en propre qu'à l'animal doué de raison (*S. Th.* II-II, 141, 4 ad 3). Même en admettant que le Beau existe objectivement, c'est à la créature humaine que revient l'aptitude à le reconnaître.

En outre, dans la conscience socio-artistique des médiévaux, était présent de manière flagrante le sentiment d'une beauté produite *pour l'homme* et pour ses besoins particuliers et communautaires. L'œuvre n'avait pas valeur en elle seule, mais pour l'homme qui aurait le droit d'en jouir ou de la consommer. Cette conscience se traduisait par ailleurs à travers des règlements relatifs à des activités professionnelles, des normes qui pourraient nous sembler sans grande conséquence, mais qui dénotent justement cette prise de conscience : dans le cas de toute production artistique, on nourrissait la conviction implicite que l'ouvrage devait mettre en place une série d'*effets* en vue d'une *vision* humaine, et que c'était seulement à partir de cette rencontre que pouvait surgir la beauté attendue. Les normes étaient formulées en termes de technicité, mais elles exprimaient néanmoins un élément de sensibilité artistique¹. On ne voit pas pourquoi il y aurait eu empêchement à ce que, à partir de là, se manifestât une prise de conscience esthétique-philosophique ; et, de toutes manières, les formes de la sensibilité courante étaient bien propres à soulever le problème.

3.2 – Les textes médiévaux

Une allusion à un certain proportionnement de la chose belle aux exigences psychologiques de la fruition, nous la trouvons, comme nous l'avons déjà signalé, chez Boèce. Plus tôt encore, saint Augustin, tout en ayant émis des considérations à propos des correspondances psycho-physiologiques, comme on le voit dans son

analyse du rythme (*De musica*, 6), n'attribuait dans son *De ordine* une valeur esthétique qu'aux sensations visuelles et aux valeurs morales (pour l'ouïe et pour les sens inférieurs, il n'y a pas *pulchritudo* mais seulement *suavitas*) ; par là, il posait les jalons de la question des sens *maxime cognoscitivi*, une question qui trouvera sa mise en place chez Thomas d'Aquin, par qui se trouvent définis comme tels la vue et l'ouïe. Pour Richard de Saint-Victor, la joie que l'on éprouve en percevant l'harmonie par les sens était conçue comme un prolongement naturel de la joie physique, base de la vie affective de l'homme et fondée sur la correspondance entre la structure de l'âme et la réalité matérielle². La *contemplatio* (qui peut avoir également une nature esthétique) est *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, un libre regard de l'esprit dirigé vers les prodiges du savoir, en une suspension du mouvement admiratif (*Benyamin Maior*, I, 4, pl 196, col. 66-68) ; dans le moment extatique, l'âme est dilatée, emportée par la beauté qu'elle perçoit totalement perdue dans l'objet.

Saint Bonaventure note de son côté que l'appréhension de l'univers sensible s'opère suivant une certaine proportionnalité :

Dicitur suavitas cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem : quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur.

On parle de suavité, quand la vertu qui agit sur les sens opère d'une façon qui n'est pas disproportionnée avec les capacités du récepteur : car les sens sont attristés par des sensations extrêmes et au contraire se plaisent aux sensations intermédiaires.

(Itinerarium mentis in Deum, ii, 5)

Toute délectation présuppose la rencontre du sujet avec un objet délectable :

Ad delectationem enim concurrunt delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur (I Sent., d. 1, art. 3, q. 2).

Concourent en effet à la délectation tout à la fois l'objet délectable et son association avec celui qui s'en délecte.

Au sein de cette relation s'établit un circuit d'amour ; en effet le plaisir le plus grand trouve son accomplissement, non point dans la contemplation des formes sensibles, mais dans l'amour dans lequel

le sujet aussi bien que l'objet se révèlent consciemment et activement aimants :

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum, sicut amorem mutuum ; et sine amore nullae sunt deliciae.

Cette passion d'amour est noble entre toutes puisqu'elle participe au plus haut degré de la générosité... Ainsi donc, rien parmi les choses créées ne doit être considéré pour plus délicieux que l'amour partagé, et sans l'amour les délices ne sont rien.

(I Sent., d. 10, a. 1, q. 2)

Cette conception de la contemplation (qui dans ces textes n'apparaît qu'esquissée, et comme corollaire d'une gnoséologie de la vision mystique), on la retrouve sous des traits plus spécifiques chez Guillaume d'Auvergne, et dans ce qui a été appelé son « émotionnalisme » :

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus et delectare secundum visum...

Nous disons en effet que ce qui est beau à regarder, c'est ce qui, de par sa nature propre est créé pour procurer du plaisir à ceux qui le contemplent et causer de la délectation selon la vision qu'ils en ont...

(De Bono et Malo, in Pouillon)

Il y a dans le beau une qualité objective qui implique l'assentiment ; mais ce qui détermine la valeur de l'objet, c'est l'*approbation* « complaisante » qu'en retire notre vision :

volentes pulchritudinem visibilem cognoscere, visum exteriorum consulimus... Pulchritudinem seu decorem quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus noster...

si nous voulons prendre connaissance de la beauté visible, nous nous en remettons à notre vision extérieure... La beauté ou l'ornement gracieux que notre vision apprécie, et en laquelle se complaisent notre vue et notre regard...

Dans toutes les définitions de Guillaume d'Auvergne s'introduisent des termes qui renvoient à une disposition cognitive (*spectare, intueri, aspicere*), et en même temps à un élément affectif (*placere, delectare*) ; conformément à sa théorie de l'âme (l'âme œuvrerait de façon indivise, pour ainsi dire, en chacune de ses deux opérations, la cognitive et l'affective), il suffit à Guillaume qu'un objet s'offre à un sujet, en manifestant certaines qualités requises pour susciter un sentiment de plaisir empreint d'amour (*affectio*), qui est à la fois connaissance et aspiration³.

En même temps que ces théories se développent au niveau de la généralisation philosophique, les mêmes thèmes se trouvent mis en avant dans des écrits rattachés de façon plus empirique aux problèmes d'ordre physique de la vision et de la lumière. Et nous voici dans le sillage de la tradition arabe, et dans le courant de curiosité provoqué par le texte de Alhazen, ce fameux *De aspectibus* ou *Perspectiva* rédigé entre le ^xe et le ^{xii}e siècles, repris au ^{xiii}e siècle par Vitellion dans son *De perspectiva*, et dans ce *Liber de Intelligentiis* autrefois attribué à Vitellion et dont aujourd'hui on crédite plutôt un Adam Pulchrae Mulieris (ou de Belledame)⁴.

Dans le *Liber de Intelligentiis* le modèle utilisé pour rendre compte de la vision, c'est le phénomène physique de la réflexion : il y a un objet lumineux duquel émanent des rayons, et une force passive, le miroir, qui les reçoit et les réfléchit. Mais, dans la conscience de l'homme, il se produit quelque chose d'autre, parce que la force passive s'adapte à la force active qui la stimule, et cette adaptation revêt la forme du plaisir, de la *delectatio*. Comme on peut le noter, il est ici question d'un plaisir de type esthétique dû à la relation proportionnelle qui unit l'âme humaine à l'univers.

Vitellion approfondit cette relation d'interaction entre sujet connaissant et objet connu, distinguant deux types distincts d'appréhension ou de perception des formes visibles.

L'une consiste dans la *comprehensio formarum visibilium... per solam intuitionem* : il ne s'agit de rien d'autre que de la perception par laquelle on saisit les lumières et les couleurs. L'autre, c'est la *comprehensio... per intuitionem cum scientia praecedente* : à la pure et simple intuition des aspects visibles vient s'ajointre un *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem*, un acte de ratiocination comparant tour à tour les diverses formes visualisées, et c'est seulement au terme de ce processus interactif compliqué (qui nous fait penser aux modèles de la perception

proposés par la psychologie contemporaine) que s'opère la pleine connaissance de l'objet, fondée sur le concept. Nous pourrions faire état d'une opposition entre une psychologie de la perception, d'une part, et une psychologie de l'intelligence, mais alors nous nous heurterions à un obstacle : vu que la perception intuitive apparaît comme perception de données non encore associées dans un « espace » perceptif, il nous faudrait parler ici aussi, comme on le fait pour la psychologie contemporaine, d'une perception constamment imprégnée d'intelligence et d'interférences culturelles – c'est-à-dire *cum scientia praecedente*. Chez Vitellion, ce qui, en somme, se fait jour c'est une théorie de la perception où, à la sensation, viennent s'ajouter la mémoire, l'imagination et la raison. La question mériterait d'être approfondie, mais pour l'instant on se limite à la prendre en considération dans la mesure où elle est susceptible de nous aider ensuite à comprendre des pages thomistes qui présentent des analogies. On se contentera donc de conclure, en faisant remarquer que, pour Vitellion, dans tous les cas, la perception esthétique relève du second type de connaissance :

Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium, fit pulchritudo.

Les formes ne sont belles que par l'effet de visées particulières, et par leur association réciproque... C'est à partir de l'association réciproque d'une pluralité d'aspects des formes visibles, et non point seulement à partir des aspects visibles (particuliers), que se produit la beauté de la vision.

Ici encore, il n'est pas inutile de relever le fait que Vitellion fixe également son attention sur les aspects objectifs qui justifient la compréhension esthétique. Ces aspects sont la *magnitudo* (la lune est plus belle que les étoiles), la *figura* ou dessin, la *continuité*, la *discontinuité* (entendue au sens de la diversité et multiplicité des composants perçus, ou du rythme selon lequel une diversité apparaît) la *rugositas* ou la *planities* du corps que la lumière vient frapper, l'*ombre* qui atténue les luminosités trop intenses et détermine les nuances, comme c'est le cas pour la queue du paon. Sans compter des aspects plus complexes, fondés sur le rapport entre des aspects plus simples.

Suivant une autre direction, Vitellion met l'accent sur la relation entre les aspects de l'objet, et la disposition et *visio* du sujet : alors,

il rappelle que chaque aspect réalise un type donné de *convenientia* au sujet, variable suivant les époques et les contrées (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique* : « De même que les habitudes de vie sont particulières à chacun, de même chacun possède une appréciation de la beauté qui lui est propre »). De même lorsqu'il affirme que le paramètre pour une estimation exacte de l'aspect est procuré par une espèce de mise au point subjective : il y a des aspects qui doivent être vus de loin (par exemple, pour éviter que la vision ne saisisse des taches désagréables), et d'autres qui, au contraire, doivent être regardés de près, comme les miniatures, afin de ne pas laisser échapper les détails, les *intentiones subtiles*, la *lineatio decens* et la *ordinatio partium venusta*, le charme de la disposition des parties. La vision esthétique se fonde sur un jeu alternatif de *remotio* et d'*approximatio*, et varie suivant l'axe de vision, de manière que des objets sont modifiés si on les regarde *ex obliquo*⁵.

Si nous nous sommes attardés sur ces pages de Vitellion, c'est que l'on ne saurait ignorer le fait qu'ils datent de 1270, cependant que la *Summa* de Thomas d'Aquin est entreprise en 1226 et menée à son terme en 1273. Nous n'avons pas la possibilité d'établir si, ni de quelle manière, Thomas d'Aquin connaissait les textes de Vitellion ; ni si Vitellion avait présents à l'esprit, comme cela paraît plausible, les textes universellement célèbres de Thomas : quoi qu'il en puisse être, les deux recherches se déroulent durant une même période et manifestent des ferments communs, de sorte qu'il ne doit pas sembler hasardeux d'interroger un texte à la lumière de l'autre.

Parvenus à ce point, une formulation telle que *pulchrae sunt quae visa placent* exige d'être relue d'une manière mieux ajustée. Ce n'est pas un hasard qu'elle apparaisse tellement nouvelle, déconcertante et inusitée dans la terminologie scolastique ; en ce sens, on serait tenté de l'interpréter ni plus ni moins comme une tentative hardie de tempérer une conviction trop objectiviste qui ne permettait pas de comprendre la nature réelle du Beau. Mais il ne saurait échapper que cette expression – si elle tendait à résoudre un problème – ne laissait pas néanmoins d'en soulever d'autres ; reléguée dans un *respondeo*, lancée presque avec négligence et comme s'il s'agissait là de l'acquisition la plus plausible et admise (*pulchra enim dicuntur quae visa placent...*), elle peut être tenue tour à tour pour imprécise ou profonde, pour banale ou génialement elliptique.

À la limite, on serait même enclin à penser que son auteur ne lui attribuait pas beaucoup de poids, et qu'il l'avait introduite avec quelque insouciance : mais même en admettant qu'il en fût ainsi, il n'empêche que cette proposition acquiert néanmoins un certain

poids dans le contexte du système.

Que signifie *visio* pour Thomas d'Aquin ? Si, de fait, le terme ne possédait qu'une seule signification (se rapportant à la perception oculaire), il va de soi que l'énoncé apparaîtrait simplifié dans une direction sensualiste. Voyons donc ce que, sur ce sujet, le philosophe d'Aquin peut nous apporter comme explication :

De aliquo nomine dupliciter convenit loqui ; uno modo, secundum primam eius impositinem ; alio modo, secundum usum nominis. Sicut patet in nomine visionis quod primum impositum est ad significandum actum sensus visus ; sed propter dignitatem et certitudinem huius sensus extensum est hoc nomen, secundum usum loquentium, ad omnem cognitionem aliorum sensuum... Et ulterius etiam ad cognitionem intellectus, secundum illum Matth. 5 : « Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt » .

De quelque nom que ce soit, il convient de parler de deux manières ; la première manière d'en parler, c'est suivant l'imposition originelle de ce nom ; la seconde, suivant son usage commun. Comme il apparaît par le nom de vision, ce à quoi il s'applique d'abord, c'est à signifier l'opération du sens de la vue ; mais, à cause de la dignité et de la fiabilité de ce sens, la valeur de ce mot est étendue, selon l'emploi des locuteurs, à toute connaissance sensorielle, et même à la connaissance par l'intellect, comme il est dit chez Matthieu 5 : « Heureux ceux qui ont le cœur pur, car ils verront Dieu ».

(*S. Th.*, I, 67, 1 col.)⁶

L'explication, avec l'ample perspective de possibilités interprétatives qu'elle nous ouvre, fait en substance renaître pour nous la perplexité initiale : quelle est, parmi les significations proposées, celle que revêt la *visio* esthétique ? Étant établi que le terme doit être étendu à toutes les formes d'appréhension sensible, peut-on considérer qu'il en arrive à désigner également une opération de l'intelligence ? Et laquelle ? une abstraction, un jugement, une intuition intellectuelle, un raisonnement ?

3.3 – Les textes thomistes

Réexaminons à présent le texte de la *S. Th.* (I, 5 ad 1), déjà commenté dans le chapitre précédent, mais en fixant cette fois notre

attention sur quelque autre de ses aspects.

Après avoir affirmé l'identité et la différence du *pulchrum* et du *bonum*, Thomas d'Aquin spécifie :

Nam bonum proprie respicit appetitum : est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis : nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam : pulchra enim dicuntur quae visa placent.

Unde pulchrum in debita proportionem consistit : quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus ; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva.

Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

Comme cela a été observé plus d'une fois, le *visa placent* nous apparaît sur-le-champ comme une définition *par l'effet* et non pas *par l'essence*, et cette remarque se trouverait confirmée par les phrases qui suivent immédiatement : le Beau se trouve en effet *consister* (en lui-même) dans une *proportion juste*. Par conséquent, la « querelle » à propos du *visa* aurait tout l'air d'être enterrée ; mais voilà qu'il est ajouté que ladite proportion consiste (*aussi, ou principalement ?* un point qu'il faudra tirer au clair) dans un rapport de proportionnalité entre le sens et la chose proportionnée ; et du coup tout se trouve remis en question.

En revanche nous enregistrons comme fait acquis la confirmation que la perception du Beau est un acte purement cognitif, puisqu'elle se rapporte à la cause formelle. Le terrain se trouve ainsi dégagé de présupposés de type sensualiste, étant donné qu'un acte cognitif concernant la forme ne concerne pas les seuls sens ; certaines fluctuations qui pouvaient subsister dans le cas de Guillaume d'Auvergne, n'ont plus ici de motif de persister. En second lieu, si nous examinons la q. 27 de la *prima secundae* (a 1 ad 3), la *delectatio* du Beau nous apparaît comme totalement désintéressée vu qu'elle ne naît pas d'une prise de possession, mais d'une opération cognitive. La jouissance esthétique a quelque chose à voir – d'une manière ou d'une autre – avec l'intelligence, fût-ce à travers la médiation des sens, et elle provoque un plaisir qui n'a rien de commun avec la joie de la conquête ou de l'assimilation :

Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus ; sed ad rationem pulchri pertinet quod

in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus. *Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes ; dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis ; non enim dicimus pulchros saporos et odores. Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quendam ordinem ad vim cognoscitivam : ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui : pulchrum autem dicatur id cuius apprehensio placet*⁷.

L'*apprehensio* dont il est traité dans ce passage, c'est la *visio* dont on parlait dans l'art. 5 de la *prima pars*. Il s'agit donc d'une *vision*, par l'intermédiaire des sens, d'ordre à la fois cognitif et intellectuel qui, tout en demeurant désintéressée, procure certain plaisir.

Mais de quelle nature sera ce type de vision, et quelle place lui sera faite dans le cadre systématisant de la pensée thomiste ?

En outre, ce mode de vision est-il constitutif de la beauté, ou bien s'applique-t-il à une réalité objective à la définition de laquelle elle n'est pas nécessaire ?

3.4 – La « visio » esthétique

Il s'agit par conséquent et avant tout de décider si, pour le philosophe d'Aquin, le *placet*, l'assentiment subjectif consécutif à la vision est essentiel aux fins d'une prédicabilité de la beauté à propos d'un objet (de manière que l'objet ne puisse être déclaré beau en dehors de la relation à cet assentiment et à ce plaisir) ; ou bien si l'objet détient en propre des fondements de beauté stables et absolus que la *visio* repère et dont elle tire du plaisir.

Il ne manque pas de commentateurs qui, de nos jours, attribuent bien volontiers à Thomas d'Aquin un subjectivisme esthétique tellement libéré qu'il frôlerait le relativisme sociologique. Par exemple, pour un De Munnynck, l'objet est susceptible d'être proclamé beau dans la mesure où il est contemplé : la connaissance esthétique s'avère désintéressée précisément parce que rien d'autre ne nous intéresse hormis l'objet tel qu'il existe dans notre connaissance. Nous sommes ici en présence d'un recours à une interadaptation entre sujet et objet, sauf qu'en réalité ce que l'objet investit de lui-même au moment de s'unir au sujet, c'est uniquement sa qualité d'objet, et non ses caractéristiques objectives. Les trois critères objectifs enregistrés par Thomas d'Aquin (à savoir *claritas*,

integritas, proportio) ne concourent en aucune manière à une constitution du Beau : on s'en tient au *visum placet*, définition essentielle, sans réplique⁸. Bien sûr, tous les tenants d'une réévaluation subjective du facteur ne s'alignent pas sur les positions outrancières de De Munnyck⁹ ; il n'empêche que, en substance, toute interprétation trop exclusive du *visa placent* encourt le risque de trahir les intentions réelles du philosophe d'Aquin.

On a dit que ce *visa* représente une définition par l'effet ; mais en vérité le *visa placent* est au Beau ce que le *quod omnia appetunt* est au Bien. Or le Bien n'est pas seulement ce que tous désirent, mais l'être qui contient en soi une structure si parfaite qu'elle s'impose comme point d'aboutissement du penchant désireux : l'appétibilité ne définit pas le Bien, elle définit plutôt l'attitude que nous adoptons vis-à-vis de lui. Il en va de même pour le Vrai : il existe un Vrai ontologique, et il existe un Vrai formel. Pourquoi pareille distinction ne pourrait-elle pas se présenter dans le cas du Beau ? Notons ceci : le Vrai comme le Bien, dans leur disposition ontologique, ne sont que le degré suprême de perfection de l'être existant, et en tant que tels peuvent devenir aboutissement de l'appétit (et revêtir l'aspect d'une cause finale), ou bien le pôle d'un ajustement qui a comme pôle opposé le jugement intellectuel. Il paraîtrait naturel, dans ces conditions, d'en déduire que le Beau lui aussi est apte à se constituer formellement comme une relation entre le sujet et la chose, mais que la chose, de son côté, dans ce qui est sa propre structure objective, contient des éléments qui s'offrent à la contemplation. De fait, Thomas d'Aquin rappelle à plusieurs reprises que le Beau *consistit*, par exemple, *in debita proportione*, ou alors que *ad pulchritudinem tria requiruntur*, et tout cela semble suggérer de manière très explicite des conditions objectives.

Nous ne pouvons toutefois pas encore assurer que la fonction la plus importante est à assigner à la vision subjective, plutôt qu'à des conditionnements objectifs, car nous n'avons pas jusqu'ici examiné de tels conditionnements. Il nous faudra voir s'ils ne sont rien de plus que la structure objectivée de l'objet (et par conséquent sa *vérité* unique) ; ou bien s'ils représentent un mode selon lequel l'objet s'offre à la *visio*, de telle manière que, privés de cette *visio*, ils ne peuvent même pas subsister ; ou bien, au contraire, s'ils constituent des conditions effectives et spécifiques de la beauté, différentes des conditions propres à la vérité et à la bonté. Ce n'est qu'à ce point-là que nous serons en mesure de déterminer le rapport que la *visio* entretient avec elles et, par voie de conséquence, sa fonction précise. Et c'est là que nous pensons discerner l'une des deux raisons prédominantes qui nous obligent à renvoyer à plus tard

la solution de ce problème : c'est-à-dire aussi longtemps que n'auront pas été examinés les critères objectifs du Beau.

D'autre part, qu'est-ce que la *visio* esthétique ? Qu'elle soit de nature intellectuelle, il n'y a plus à en douter, mais la réponse donnée n'est pas suffisante. Nous savons parfaitement (même sans avoir encore creusé la notion) que le Beau se rapporte à la cause formelle des êtres, et ceci nous a aidé à comprendre que l'intelligence doit assumer dans son appréhension une fonction assurément considérable ; mais jusqu'ici les données en notre possession ne nous autorisent pas à en dire plus.

Parmi les exégètes de la pensée esthétique thomiste, la voie a été ouverte à une solution qui a rencontré le plus vif succès du fait de ses évidentes caractéristiques de modernité ; c'est celle dans laquelle la *visio* est interprétée comme *intuition*¹⁰. Or Thomas d'Aquin nous parle bien d'une intuition du sens et d'une opération abstractive qui serait son premier mouvement ; mais est-il permis de parler d'une opération *intuitive de l'intelligence*, que l'on situe avant ou après le moment abstraktif ? À ce point, les interprètes se sont trouvés dans l'obligation de combler une apparente lacune : et la solution de Maritain apparaît typique – dans la mesure où elle est révélatrice d'une certaine mentalité historiographique, et d'une certaine manière de faire profession de thomisme. L'auteur a bien présent à l'esprit que, pour Thomas d'Aquin, l'intelligence humaine n'est pas intuitive au sens où peut l'être l'intelligence angélique. Mais, se trouvant contraint de déterminer la fonction que l'intellect exerce dans l'opération de contemplation du Beau, et en remontant à la définition d'origine albertine selon quoi la beauté n'est rien d'autre que le resplendissement de la forme de l'objet dans la matière (« une fulguration d'intelligence sur une matière intelligemment disposée »), il admet que c'est seulement à travers les sens que l'intellect sera mis au contact du Beau, car les sens sont seuls à posséder cette intuitivité requise par la perception du Beau ; et que, néanmoins, dans l'opération de perception du Beau, l'intellect n'accomplit pas un effort abstraktif. Au contraire, la caractéristique de la *visio* esthétique consiste justement en cette façon de saisir la forme *dans le sensible et par le sensible*, vu que par l'effet même de cette appréhension du sens la lumière de l'être pénètre l'intellect. Et la joie esthétique est précisément ce repos de l'intelligence qui se délecte sans effort ni discours et, libérée de son activité abstractive naturelle, « *elle boit la clarté de l'être* ». Le moment critique, proprement intellectuel, ne viendra qu'après : pour l'instant, il n'y a que ce mouvement contemplant indistinct et heureux¹¹.

Une autre interprétation de la *visio* en termes d'intuition est

proposée par De Bruyne ; ce dernier ne distingue toutefois pas entre une intuition du sens et une autre sorte de connaissance intellectuelle du Beau – qu'elle soit abstraitive ou intuitive –, mais insiste sur l'unité de l'intuition esthétique, unité avant tout psychologique (d'intelligence et sensibilité) qui fait de l'appréhension esthétique une seule et même opération dans laquelle il est impossible de différencier la fonction de l'intellect de celle du sens ; et il en appelle, pour cautionner la fidélité de son interprétation, à l'affirmation thomiste selon laquelle « *Non enim proprie loquendo sensus aut intellectus cognoscunt sed homo per utrumque* » : ce ne sont à proprement parler ni le sens ni l'intellect qui connaissent, mais l'homme à travers l'un et l'autre¹².

Or, en présence de ce problème que nous tournons et retournons, si nous affirmons qu'en réalité l'intuition est le fait du sens exclusivement, cependant que l'intelligence saisit l'intelligible au moyen des apports du sens, nous voici contraints de conclure – dès lors que cet intelligible se trouve saisi *antérieurement* à tout processus abstraktif – une fois encore que nous avons affaire à une opération intuitive de l'intellect. Ainsi, parler d'intuition esthétique implique la référence à une intuition intellectuelle. Nous devons donc affronter directement la question : existe-t-il, pour la pensée thomiste, une intuition intellectuelle ?

3.5 – L'intuition intellectuelle chez Thomas d'Aquin

Dans une étude attentive qu'il consacre à ce sujet, M.D. Roland-Gosselin établit aux fins de son enquête la signification exacte du terme intuition, telle qu'elle lui est fournie par le *Vocabulaire philosophique* de Lalande : « Vision directe d'un objet de pensée, actuellement présente à l'esprit et saisie dans sa réalité individuelle. » Roland-Gosselin soutient – et ceci ne saurait être réfuté – que le terme, et l'acception ci-dessus indiquée ne s'introduisent dans la pensée thomiste qu'avec Jean de Saint-Thomas, ou Joao Poinot (Cajetan lui-même le rejetait), et sous l'effet de l'influence de l'école franciscaine ; et c'est à travers la pensée de la Contre-Réforme que le thomisme finit par les assimiler, au fil de toute une série de discussions philosophiques¹³.

Citer de façon minutieuse les textes de Thomas d'Aquin dans le but de rappeler la qualité et le nombre des modes de connaissance qu'il concède à l'homme ne s'impose pas. Il y a un contact immédiat du sens avec telle nature sensible de l'objet, qui est intuition du particulier, mais une intuition liée au sens (toutefois Thomas

d'Aquin n'emploie jamais le verbe *intueri*, ou, s'il en use, c'est pour signifier tout autre chose). Il y a un contact entre l'intellect et un fantasme qui lui est procuré par les sens ; un contact qui aboutit instinctivement à une opération abstractive, et grâce auquel la *species* intelligible se trouve imprimée, inscrite dans l'intellect possible pour s'y transformer en concept, *verbum cordis* : tout ce mouvement est immédiat au point de sembler une opération toute simple, la *simplex apprehensio*, qui se révèle aisée et naturelle pour l'intelligence humaine (*S. Th.* I, de 84, 1 à 85, 3). Fonctionnant de cette manière, l'intelligence, par sa force propre, *ne connaît pas le sensible particulier*, et n'a d'autre pouvoir que celui de se procurer une certaine connaissance individualisée de la chose *après l'abstraction*, tout au long d'une *reflexio ad phantasmata*, et ce par le biais d'une opération de synthèse qui est quand même et de toute façon indirecte (*S. Th.* I, 86, 1 col.). Après quoi, il n'y a place que pour le *jugement* et pour la connaissance scientifique. Le sens nous a apporté la connaissance intuitive du sensible, l'intellect nous a procuré la connaissance de l'universel : nous pouvons l'appeler *visio*, et c'est bien d'une vision immédiate qu'il s'agit, en quelque façon, une vision immédiate et directe de la *species* de l'objet ; mais, pour ce qui est d'un mode de connaissance qui mettrait l'intellect en contact direct ou immédiat avec le sensible, pareil mode n'existe pas. On aurait là sans contredit la meilleure forme de connaissance qui soit : et de fait, n'est-ce pas celle au moyen de laquelle Dieu et l'Ange (dans une mesure différente, et selon un processus différent) ont connaissance des choses ? Mais il est refusé à l'homme¹⁴.

En tout cas, l'intelligence humaine se voit imposer une sorte de parcours : l'instantanéité fulminante de l'intuition proprement dite ne lui est pas accordée. L'intuition sensible elle-même nous met, certes, en contact avec un aspect de la réalité particulière, seulement ici encore il y a une infinité de circonstances concomitantes, l'*existence*, le *lieu*, le *temps* (pour n'en mentionner que quelques-uns) qui ne sont pas perçues intuitivement, mais associées à la chose dans le cheminement compliqué d'une opération discursive, d'une intervention du jugement¹⁵.

À tout prendre, Thomas d'Aquin a défini, fixé et hiérarchisé avec une précision trop méticuleuse les phases du processus cognitif pour qu'il nous soit permis d'en déranger l'ordonnance pour y introduire un élan nouveau ; mais à supposer qu'on le veuille et qu'on puisse le faire, il ne nous apparaît pas que l'emplacement le plus approprié à assigner à la *visio* esthétique soit vraiment l'espace situé entre la perception sensible et la perception intellectuelle abstractive, en ce point où les liens et les transitions sont établis avec le maximum de

netteté, plusieurs fois, et d'une manière plus qu'explicite.

C'est à dessein que nous avons pour ainsi dire spatialisé la représentation du processus cognitif ; pour pouvoir rendre plus claire cette impossibilité : l'intuition dont nous parlent Maritain et De Bruyne (et tant d'autres) est une notion moderne qui demeure étrangère à la construction thomiste.

Allons jusqu'à accepter la définition de Maritain, pour qui le Beau est cette « fulguration de l'intelligence sur une matière intelligemment disposée » : voilà qui implique un rejet de la seule intuition sensible, et qui implique au même degré un rejet de la connaissance intellectuelle abstractive. Même en admettant cela, il n'y aura jamais de possibilité de recourir à une intuition intellectuelle du particulier dépourvue du secours des sens – une intuition qui n'est pas permise à la créature humaine selon Thomas d'Aquin ; et moins encore à une opération de l'intellect qui saisisse l'intelligible au sein du sensible sans aucun effort abstractif – opération qui pour l'homme selon Thomas d'Aquin *n'existe pas*.

Dans ces conditions, des solutions comme celles d'un Maritain et d'un De Bruyne, qui pourtant contiennent quantité d'éléments qu'il ne nous faudra pas négliger, ne sont pas concluantes. Mais pour le moment il n'est guère possible d'en suggérer d'autres : et, à cet égard comme à d'autres, un examen des conditions objectives du Beau se révèle indispensable. Ce n'est qu'au terme de cet examen, une fois connu *ce que* l'intellect et le sens peuvent avoir à saisir de l'objet, que l'on pourra définir la nature d'une telle appréhension.

1. Viollet-le-Duc nous rappelle, par exemple, que les statues de la galerie des Rois, dans la cathédrale d'Amiens, étaient dressées pour être vues à trente mètres du sol. L'œil de ces statues s'écarte notablement de la base du nez, les chevelures sont traitées par grandes masses ; à Reims, les statues des pinacles ont les bras trop courts, le cou trop allongé, les épaules basses, les jambes réduites, etc. Il en va ainsi pour la décoration des façades. Les exigences mathématiques de la proportion sont soumises à des exigences optiques ; la statue est réalisée en vue d'être placée à un endroit déterminé, et pour être regardée à telle ou telle distance. Cf. Henri Focillon, *Art d'Occident*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 221-222.

2. De Bruyne, 1946, II, p. 224. La position semble proche des théories de l'*Einfühlung*.

3. « L'âme demeure une et indivise, quelles que soient les opérations qu'elle accomplisse... » ; et les disciples de Guillaume « refuseront de distinguer les facultés de l'essence même de l'âme et parleront, en conséquence, d'une fonction cognitive de la volonté ». E. Gilson, *La philosophie au Moyen Âge*, op. cit., p. 421. Tels sont les principes qui conduisent De Bruyne (*Études* 111, p. 80-82) à synthétiser la position de Guillaume

d'Auvergne et à en mettre ainsi en relief l'originalité : un *habitus* rationnel nous incite à juger de la bonté morale des actions, un *habitus* sensible nous permet de juger de la beauté physique des formes ; l'un et l'autre acquièrent conscience d'eux-mêmes sous forme d'*aspiration*, en sorte que les caractères objectifs de la chose sont reçus non pas par un effet d'abstraction, mais dans un sentiment imprégné d'amour (*affectio*) grâce auquel l'âme toute entière aime, l'âme toute entière connaît, et la perception même du Beau se révèle opération de l'âme toute entière, où connaissance et émotion agréable s'identifient. Mais, en dehors de ces positions théorétiques, Guillaume d'Auvergne, avec cette manière qu'il a d'accentuer la délectabilité sensible des choses, nous propose des idées relatives à la beauté des couleurs qui, d'une part, nous semblent refléter fort bien une certaine sensibilité de l'époque, et, d'autre part, représentent un des aspects les plus évidents d'une thématique qui sera aussi celle de Thomas d'Aquin. Guillaume nous entretient à plusieurs reprises – relativement au Beau *per seipsum* – de la beauté de la couleur ; le vert par exemple (la couleur de prédilection de cet auteur) plaît incomparablement parce qu'il se trouve entre le blanc qui cause la dilatation de l'œil, et le noir qui le fait se contracter ; et il plaît – notons-le bien – sans justification, et il est beau par cette façon nécessaire qu'il a de plaire à la vue. Il nous semble que de telles observations se ressentent de cette propension, si courante au Moyen Âge, aux couleurs élémentaires et éclatantes, à cause des confrontations chromatiques et des assemblages polychromes recherchés à des fins décoratives dans tous les secteurs, dans toutes les activités, depuis la statuaire jusqu'à la mode masculine et féminine, depuis le goût des miniatures jusqu'aux armes et aux étendards (un point sur lequel nous reviendrons, à propos de la *claritas*). Nous rappellerons, comme exemple d'une délicate et puérile sensibilité coloriste, divers passages de l'*Histoire de Saint Louis* de Joinville, emplie de complaisance pour le scintillement des pierres précieuses minutieusement décrites, avec aussi des notations à propos du bleu de la mer, de l'éclat d'une flamme, de la tunique vermeille à raies jaunes d'un serviteur, des armes dorées d'une troupe sarrasine qui resplendissent, frappées par les rayons du soleil, et l'or et l'azur des miniatures ; et il serait superflu de rappeler en outre *li coloriti fiori et herbe* de François d'Assise, ou le *Viso de neve colorato in grana*, *Le visage neigeux coloré de carmin* de Guido Guinizelli (1230-1276), ou encore le dantesque *Dolce color d'oriental zaffiro*, *Douce couleur d'oriental saphir*, trad. A. Pezard (*Purg.* I, 13) ; enfin, plus anciennement, certaines notations lumineuses de quelques *carmina* estudiantins. En somme, il existait un sentiment vif d'une *beauté en soi* inhérente aux couleurs, et ceci nous semble particulièrement frappant chez Guillaume d'Auvergne (et pour lui il s'agira d'une beauté indivise, immédiatement perçue sans nul effort critique, et qui s'autojustifie ; tandis que chez Thomas d'Aquin, la même couleur simple, en tant que forme, devra posséder des raisons de beauté plus déterminables et vérifiables) ; et il y avait en outre la conviction que la couleur était un des principaux coefficients de beauté. – Autant de thèmes qui laisseront une empreinte indiscutable dans l'œuvre du penseur d'Aquin.

4. Witelo, *Liber de intelligentiis* (et parties du *De perspectiva*) dans C. Baemker, *Witelo*, Münster, 1908. Cf. aussi Graziella Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Turin, Giappichelli, 1965.

5. Pour la *De perspectiva* de Vittelione, voir Bäumer (1908).

6. La référence finale à la *visio Dei* pourrait faire songer à un emploi de *visio*, dans son acception intellectuelle, par référence à l'intuition de Dieu. Mais l'expression connote *omnes interiores apprehensiones*, ainsi que cela se trouve répété in *S. Th.*, I-II, 77, 5 ad 3.

7. Dans cette page se trouve abordée la question souvent débattue des sens *maxime cognoscitivi* ; distinction qui peut paraître très banale (et qui en réalité n'a qu'une valeur classificatrice), mais qui a été très souvent liée aux interprétations les plus variées. En fait, on voit que Thomas d'Aquin y fait allusion parce que, justement, au XIII^e siècle, elle commençait à s'imposer ; le XIII^e siècle avait opéré une réévaluation de tous les sens comme véhiculant une joie esthétique, et l'introduction par la suite d'une distinction était due à la diffusion des écrits d'Aristote ; cela dit, chez Thomas d'Aquin, cette distinction passe au second plan par rapport à celle établie entre plaisir intéressé et plaisir désintéressé à laquelle il accorde, de fait, davantage de place. Si l'on examine la question telle qu'elle se trouve posée dans le contexte de cette page, on se rend compte

que la distinction n'est introduite qu'à la seule fin de confimer avec une certaine efficacité l'intellectualité de la connaissance esthétique ; et c'est tellement vrai que Thomas d'Aquin, après y avoir fait allusion, reprend avec un *et sic patet* et se remet à définir le Beau comme étant ordonné selon la *vis cognoscitiva*. Une fois l'attention ramenée sur ce problème tellement plus important, les précisions ultérieures à propos de la préminence d'un sens ou d'un autre sont négligeables. Pour la raison, aussi, que dans la Vision Béatifique tous les sens des élus atteindront à une condition de parfait affinement ; et la Vision Béatifique est aussi, en substance, Vision Esthétique de la Beauté Suprême : « *Et sensus odoratus in sanctis... cognoscat non solum excellentiam odorum... sed etiam minimas odorum differentias.* » (Comme il est dit dans le supplément à la *Summa*, q. 82, art. 3 et 4 ; et, soit dit en passant, dans la façon de traiter un pareil sujet, on devine la main de Reginaldo da Piperno, à qui manquait décidément cette élégance de touche qui distinguait le Maître...)

8. « Le *placet*, la jouissance consécutive à l'objet contemplé, est absolument essentiel à la Beauté, comme l'acte de l'intelligence est essentiel au Vrai, comme le Bien implique un rapport à la volonté. Si l'on veut réduire la définition du Beau aux conditions analytiques du Beau objectif, ou bien on y introduira subrepticement la jouissance, ou l'on réduira le beau jusqu'à la pleine coïncidence au Vrai et même à l'être. *Quod visum placet* : voilà la définition essentielle du Beau selon saint Thomas. » *L'esthétique de saint Thomas d'Aquin*, OC 1923, p. 232. L'enthousiasme de l'auteur pour le *visum placet* est sans nul doute en deçà – ou au-delà – de la constatation scientifique : « Il est impossible d'exagérer la valeur et la merveilleuse fécondité de la définition thomiste du Beau. Elle est en contact immédiat avec les problèmes fondamentaux de l'esthétique contemporaine. » (p. 234.) De Munnynck parvient à admettre que le Beau est frappé d'une certaine relativité dès lors que, constituant un *bonum delectabile* de la nature humaine, il se ressent des variations psychologiques et instinctives. Toutefois, parvenu à ce point, afin de garantir un minimum d'objectivité au jugement esthétique, il échafaude une solution qui, si on peut la qualifier d'inspirée et d'intéressante, n'en est pas moins sans relation avec les pages de Thomas d'Aquin et bien peu conforme à sa pensée, même si elle est apparemment nourrie de notions scolastiques : le Beau est relatif au sujet, et les divers sujets formulent des jugements esthétiques relatifs, mais il existe un concept d'homme parfait, limite idéale de l'humanité, en lequel chaque faculté, chaque aspect s'harmonisent selon des types de perfection, et qui s'offre comme garantie de possibilité d'un jugement esthétique parfait. Nos jugements particuliers tendront vers cette cible, vers cette objectivité impossible à atteindre mais dont on peut s'approcher, et la pensée de cet idéal pourra servir à redresser nos jugements imparfaits ; comment, cela n'est pas spécifié. L'auteur cherche en somme à concilier les impératifs d'une certaine esthétique sociologique, relativiste et subjective, et à prouver la modernité et l'adaptabilité de la solution thomiste ; mais il n'empêche qu'à un moment toutes les suggestions extérieures doivent céder le pas à cette exigence finale d'objectivisme que De Munnynck, en néothomiste orthodoxe qu'il est, ne saurait ignorer.

9. Cf., sur des positions plus modérées, De Wulf. Tout en se présentant comme le défenseur de la thèse contraire, C. Mazzantini, *Linee fondamentali di una estetica tomista*, in *Studium*, 1929 ; rappelle que dans le jugement esthétique se manifeste un accord entre nous et l'objet, accord qui produit un plaisir universel et désintéressé (et l'on perçoit ici une référence explicite à Kant), mais fondé objectivement sur une aptitude essentielle de l'objet à être contemplé, c'est-à-dire sur les trois critères formels du Beau. Ces postulats sont repris ailleurs par l'auteur, non plus sous une forme historico-interprétative, mais de façon personnelle : « Toute chose matérielle est, en un certain sens et à un certain degré, belle, mais elle n'est belle formellement (poétiquement) que dans l'esprit qui l'interprète. » Voir *Estetica*, le volume déjà cité des *Actes de Gallarate*, p. 366-367.

10. Bien souvent, en se complaisant dans un jeu de pures analogies formelles, on a cru pouvoir découvrir en Thomas d'Aquin le précurseur de Croce ; et toutes les fois, le terme d'*intuition*, choisi avec pas mal de légèreté pour désigner la *visio*, se trouvait ensuite accepté sans aucune discrimination dans toute la richesse – et dans toute la

confusion – de ses significations. Nelson Sella met en garde contre de pareils dangers, en rappelant que pour Croce l'intuition est forme de l'esprit : mais que ce n'est qu'après Descartes que l'esprit devient *res cogitans, volens, sentiens et appetens*, sans que subsiste plus rien de la distinction thomiste entre homme rationnel et homme sensitif. Par conséquent, certains aspects de l'intuition crocienne seraient, chez Thomas d'Aquin, propres du sens.

11. « Fixée dans l'intuition du sens, elle est irradiée par une lumière intelligible qui lui est donnée d'un coup, dans le sensible même où elle resplendit, et qu'elle ne saisit pas *sub ratione veri*, mais plutôt *sub ratione delectabilis*, par l'heureuse mise en acte qu'elle lui procure et par la joie qui s'ensuit dans l'appétit, qui s'élançe comme à son objet propre à tout bien de l'âme. Après coup seulement elle analysera plus ou moins bien les causes de cette joie par la réflexion. » (*Art et Scolastique*, 3^e éd. 1920, p. 38-40.) Ailleurs, Maritain revient sur le *visum placet* pour le différencier en partie d'une définition du Beau qui le désignerait comme « ce qui plaît sans recours au concept » ; le *visum* n'est point une *perceptio confusa* (une vision « brouillée »), et l'intelligence y prend sa part : mieux encore, elle saisit dans le Beau une idée, une forme, un rayon d'intelligibilité. Si ce n'est que cet élément intellectuel n'est pas réductible à un concept et n'est perceptible que dans sa *ganguie* sensible ; l'en abstraire, vouloir le considérer en lui-même, cela signifie dissiper la joie et la délectation, passer au moment scientifique, rompre l'enchantement né de l'intuition esthétique. Afin de définir plus en profondeur cette attitude intuitive, Maritain parle de *sens intelligencié* ; la contemplation esthétique est avant tout intellectuelle, et pourtant l'appréhension de l'intelligible se produit sans abstraction, sans rien de discursif, l'amour et la connaturalité affective, la *delectatio* s'ensuivent comme effets propres à ce moment intuitif. L'émotion esthétique se présente donc comme « l'apaisement de notre puissance de désir qui se repose dans le bien propre de la puissance cognitive parfaitement et harmonieusement mise en acte par l'intuition du Beau » (p. 177) ; il s'agit là d'un sentiment particulier qui dépend purement du fait de connaître, et de la plénitude heureuse que l'intuition sensible procure à l'intelligence. L'intuition esthétique constitue un « fortifiant » pour l'intelligence et offre de lointaines analogies avec les grâces concédées aux mystiques. La popularité d'une telle théorie trouve sa justification dans sa plausibilité, dans une *souplesse*, dans un don et une habileté d'exposition, mais, est-il répondu à l'interrogation historiographique : « Est-il vrai que Thomas d'Aquin concevait une intuition intellectuelle, un *sens intelligencié* ? » Et cependant l'interprétation d'un Maritain du *visa placet* jouit d'une popularité immense auprès d'un très grand nombre de néothomistes qui font leur la définition du philosophe français (« *pulchrum est id quod visum placet* ») comme s'il s'agissait de la formulation thomiste authentique (laquelle, comme le savent bien les lecteurs de la *Summa*, énoncé : « *pulchra dicuntur quae visa placet* »). La seconde formulation introduit une donnée que nous définirions comme sociologique, la première constitue une définition métaphysique. On n'est pas ici en présence d'une falsification à proprement parler, car au fond la formule de Maritain se veut une synthétisation des diverses formulations de l'idée (et il existe également celle-ci : « *pulchrum autem dicitur id cuius apprehensio placet* »), mais l'énonciation est tout de même arbitraire, de la part de Maritain ou bien de ses épigones, ne serait-ce que du fait que, dans *Art et Scolastique*, le *visum* est donné comme une citation littérale avec un renvoi à *S. Th.* 1, 5, 4 ad 1 qui est un faux (cf. p. 35 et note 47).

12. *De veritate*, 2, 6 ad 3. Et De Bruyne interprète : « L'*apprehensio* dont parle saint Thomas a une portée universelle. Quand elle ne se rapporte pas à la vision du Beau corporel, elle n'est ni purement sensible ni purement abstraite, mais essentiellement intuitive en ce sens qu'elle se présente psychologiquement comme unité synthétique... L'intuition est l'acte de l'homme tout entier, quelle que soit la manière dont on conçoit le lien entre la sensibilité et l'esprit » (et, III, p. 286). En désaccord avec Maritain, De Bruyne nie que le plaisir esthétique puisse être la joie du désir trouvant apaisement par l'opération de la puissance cognitive (le repos trouvé par la puissance appétitive dans le bien qui est le propre de la puissance cognitive), et il le définit comme joie propre de la puissance cognitive qui s'exerce et qui diffuse. Joie du connaître à l'état pur : mais le mouvement intuitif n'en demeure pas moins aux yeux de De Bruyne un jeu harmonique de toutes les facultés finalisées en vue de l'intellection, un mouvement synthétiquement

unitaire. Dans d'autres pages, que l'auteur avait rédigées avant celles citées ci-dessus (et non plus à la façon d'un interprète, mais bien d'un théoricien – fût-ce d'un théoricien faisant profession de néothomisme), l'intuition esthétique nous est présentée comme *synthèse instinctive* où l'intelligence intervient comme constitutive et immanente, nullement isolée des autres fonctions psychiques, *en deçà* de la synthèse abstraite, apte à valoriser l'intuition sensible et le sentiment, en même temps qu'elle subit l'influence des rapports associatifs et de l'affectivité sensible. Elle saisit la vérité, mais pas d'une manière logique ; elle saisit le sens des choses et leurs relations sans avoir besoin d'abstraire. La synthèse psychique représenterait en somme une unité complexe, qui unit, en les dynamisant, tous les éléments représentatifs et affectifs, simples et composés, supérieurs et inférieurs, constitutifs de l'unité organique de la conscience. Cette conception de De Bruyne relève d'intérêts théorétiques bien définis, tendant à revaloriser le moment psychologique, et jusqu'au moment biologique dans la contemplation esthétique : même dans son travail d'historien, l'auteur ne laisse échapper nulle occasion de faire surgir des pages de Thomas d'Aquin la possibilité d'un plaisir physique désintéressé, d'un libre jeu biologique. Pour ce qui est de l'exposition théorique, nous renvoyons à « Du rôle de l'intelligence dans l'activité esthétique », in vol. collectif : *Philosophia perennis*, Regensburg, 1930, p. 1049 ; et à l'ouvrage de plus grande ampleur : *Esquisse d'une philosophie de l'art*, Bruxelles, 1930.

13. M.D. Roland-Gosselin, « Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste ? », in vol. collectif : *Philosophia Perennis*, Regensburg, 1930, vol. II, p. 709. Ce n'est pas un hasard si apparaît chez Maritain un concept d'intuition qui – indépendamment des origines bergsoniennes – suit justement de fort près Jean de Saint-Thomas, un auteur qu'il cite souvent.

14. Celui-ci ne peut atteindre qu'à une unique forme d'intuition intellectuelle, celle de son moi propre, mais ici aussi il est nécessaire de saisir le moi propre au moment où il se trouve déterminé par son objet propre, la *species* ; il est nécessaire de le rechercher à travers un mouvement de réflexion, car le mouvement premier est celui qui établit le contact du moi avec la *species*, et ce n'est que dans un second temps que l'intelligence prend conscience de soi-même, en s'appliquant à la *species*. Sur ce point Francesco Olgiati insiste avec force, et avec une grande clarté, in *L'anima di S. Tommaso*, Milan, 1923, p. 105 et s.

15. Comme le rappelle Roland-Gosselin, une habitude quotidienne et la rapidité désormais routinière des perceptions pourraient faire naître l'impression d'un processus intuitivement immédiat ; mais « si l'on veut encore ici parler d'intuition (et à plus forte raison si l'on en parle en esthétique), ce ne sera jamais que dans un sens dérivé, et par analogie avec la signification définie plus haut... », *op. cit.*, p. 723. Pour un approfondissement de cette critique, voir notre essai : « Storiografia medievale ed estetica teorica », in *La definizione dell'arte*, Milan, Mursia, 1968.

Les critères formels du beau

L'un des aspects les mieux connus et les plus célébrés de l'esthétique thomiste, c'est la définition des trois critères formels du beau : *proportio*, *integritas* et *claritas*. Or l'usage immodéré qu'a fait de ces trois termes la tradition scolastique les a rendus désormais obscurs par une surabondance d'exégèse.

Une fois encore, il va nous falloir relire patiemment les pages thomistes, pour faire ressurgir, sous l'enveloppe des formules, le sens du texte, déterminé par le contexte du système tout entier.

4.1 – Les textes

Les textes les plus simples sont à rechercher dans la *Summa Theologiae*. Une première suggestion s'offre à nous dans l'article 4 de la question 5 de la *Prima Pars* (ad 1). En effet, à cet endroit-là, après avoir rappelé que le *pulchrum* concerne la *vis cognoscitiva*, et qu'en conséquence *pulchra dicuntur quae visa placent*, Thomas d'Aquin ajoute :

Unde pulchrum in debita proportionem consistit : quia sensu delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus ; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva.

D'où il suit que le beau consiste dans une proportion convenable : en effet le sens éprouve de la délectation dans les choses convenablement proportionnées, comme en des choses qui lui sont semblables ; car même le sens est une sorte de raison, comme toute vertu cognitive.

Dans ce fragment apparaît mentionnée la proportion ; mais c'est la question 39, a. 8c de la *Prima Pars* qui a toujours constitué la source principale de toute spéculation sur les trois critères du Beau. Il s'agit ici de vérifier si les noms attribués par les Docteurs de l'Église aux Personnes de la Trinité leur sont appropriés. Naturellement les remarques relatives à la Beauté que l'on repère dans le *corpus* de l'article n'acquièrent leur pleine validité qu'à la lumière de l'exposé d'ensemble ; alors qu'au contraire, dans la quasi totalité des cas, elles nous ont été transmises détachées de leur contexte, isolées dans le schématisme de leur formulation scolastique, dépouillées des significations dont à l'origine elles étaient chargées. Néanmoins nous commencerons par les examiner telles que la tradition nous les a léguées ; un examen complet de l'article pourra trouver place plus avant dans le livre, à titre de contrôle. Voici donc ce qu'énonce le passage ainsi isolé par l'usage traditionnel :

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sine perfectio : quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas ; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

La beauté requiert trois propriétés. En premier lieu, l'*intégrité*, autrement dit l'achèvement : en effet, les choses qui sont incomplètes sont, de ce fait, laides. Ensuite, une *proportion* convenable, autrement dit une harmonie (des parties entre elles). Et enfin, un *éclat*, en sorte que l'on déclare belles les choses qui possèdent une couleur qui resplendit.

Dans ce domaine se trouvent donc introduits – et réunis pour la première fois – les trois critères formels du Beau, et c'est seulement dans cet article que nous est proposée une désignation organique de la triade¹.

Une toute première allusion à deux caractères, la *consonantia* et la *claritas*, figurait dans le *Commentaire sur les Noms Divins* :

Deus tradit pulchritudinem in quantum est causa consonantiae et claritatis in omnibus ; sic enim hominem pulchrum dicimus, propter decentem proportionem in quantitate et in situ et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem.

Dieu est à la source de la beauté, en ce qu'il est cause de l'harmonie et de la clarté en toutes choses ; ainsi nous disons en

effet que l'homme est beau parce qu'il se trouve en lui une proportion convenable sous le rapport de la quantité et de la disposition, et parce qu'il possède une couleur claire et saine.

(*dn, chap. iv, V, Exp. 339 ; et de même in Exp. 361, etc.*)

La formulation ne s'écarte pas de celle de la *Summa* ; mais il est opportun de noter que, dans cette rédaction, elle ne reflète pas littéralement le texte du Pseudo-Denys, dans lequel les deux propriétés étaient mentionnées dans une perspective cosmique :

(supersubstantiale vero pulchrum, pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus, iuxta proprietatem uniuscuiusque, pulchritudinem et sicut universorum consonantiae et claritas causa)

tandis que la glose thomiste indique les caractéristiques à une échelle plus réduite, passant d'une optique purement métaphysique au sentiment d'une beauté des choses plus tangible et plus abordable. De sorte que ce qui, chez Denys, correspondait à des catégories extrêmement abstraites et plurivalentes se définit déjà, pour Thomas d'Aquin, comme des bases concrètes d'identification de l'objet esthétique. Ceci nous amène à supposer que ce n'est pas uniquement chez le Pseudo-Denys que le philosophe d'Aquin se procure ces deux concepts, mais qu'ils faisaient déjà partie intégrante de son bagage terminologique, avec un ensemble de significations plus analytiquement élaborées que celles que Denys aurait pu lui suggérer.

Voilà donc les énoncés principaux où les trois critères se trouvent pris en compte dans leur portée esthétique ; mais on peut, dans le corps du système, découvrir de multiples mentions qui permettent d'élucider le problème beaucoup mieux qu'on ne le ferait en se fondant exclusivement sur les affirmations citées.

4.2 – Précisions au sujet du concept de forme

Il y a un concept auquel, explicitement ou implicitement, nous renvoie chacun des trois critères, et c'est le concept de « forme ». Mieux vaut par conséquent prendre les devants, prévenir ces renvois et nous arrêter sur ce concept afin de pouvoir y rapporter ensuite

constamment les remarques relatives aux trois critères. Le concept de forme devra par conséquent être considéré en tout premier lieu comme une notion clé de la pensée esthétique de Thomas d'Aquin. Les textes thomistes sur le Beau nous disent de manière exhaustive que le Beau est une valeur qui se fonde sur la forme, et que, pour être perçue comme belle, la chose doit être focalisée du point de vue de la cause formelle ; ils nous expliquent que le Beau, en tant que transcendantal, est coextensif à l'être, et qu'une chose *est* dans la mesure où sa production procède d'un dessein rationnel qui *informe* la matière ; et ainsi de suite.

En conséquence, c'est au concept de forme qu'il convient de se référer lorsqu'on parle de valeur esthétique : la valeur esthétique est une valeur rattachée à la cause formelle.

D'autre part, Thomas d'Aquin se reporte de temps en temps à une triade qu'on pourrait qualifier de canonique : celle constituée par le *modus*, la *species* et l'*ordo*, traduction de l'esthétique « sapientiale » rendue familière par saint Augustin. Cette triade, qui interprétait le *numerus-mensura-pondus* du Livre de la Sagesse, servait à désigner soit le Bien, soit – dans certains cas – le Beau. Thomas d'Aquin se contente de la réemployer à propos de la notion de Bien, mais à ses yeux cette triade fonctionne vraiment comme valeur formelle, et chacun de ses moments devient un moment dans la vie de la forme.

Le *modus*, la *species*, l'*ordo* sont tenus pour des attributs du Bien, dès lors que celui-ci consiste dans la perfection ; les trois caractéristiques deviennent des critères de perfection. Mais la perfection s'identifie avec la plénitude de réalisation d'une forme : est parfait ce qui accomplit pleinement un mode déterminé de perfection, lequel est représenté, rendu nécessaire et réalisé par la forme. D'autre part, pour ce qui la concerne en propre, la forme postule certaines conditions, et en détermine d'autres² ; or ces conditions préalables et consécutives se trouvent être justement le *modus*, la *species* et l'*ordo*. La forme, à travers la *mesure* se détermine dans ses principes matériels et efficients (*modus*) ; à travers le *nombre* (à savoir le dosage exact de ses éléments constitutifs), elle s'inscrit, se délimite dans une *espèce* particulière ; enfin, par le biais d'une inclination, elle opère selon qu'elle est *disposée* en vue d'une fin qui lui est propre.

Comme on le verra par la suite, ces trois critères peuvent être ramenés à différentes modalités de la *proportio*. Mais dès à présent nous pouvons à tout le moins conclure que les trois critères de perfection d'une chose (perception comme Bonté, mais aussi implicitement comme Beauté) sont autant de conditions et d'aspects

de la forme substantielle de la chose elle-même. Ce qui sert à confirmer une nouvelle fois que le fondement objectif de la beauté doit être découvert dans le tissu formel de l'objet, et que c'est à ce fondement que devront être rapportés tous les résultats de l'enquête.

Toutefois, parvenus à ce point, certaines interrogations nous viennent à l'esprit. Quand nous parlons de forme, de référence à la forme, d'appréciation des trois critères à la lumière du concept de forme, etc., quelle signification entendons-nous attribuer à ce terme ?

Que le terme existe chez Thomas d'Aquin, et avec un sens passablement net, est chose indéniable ; mais lorsque nous l'utilisons, nous, dans le domaine esthétique, il est évident qu'il s'appesantit de rappels inévitables ; tout au long de la tradition esthétique, le terme a revêtu les significations les plus variées qui font que son emploi devra être continuellement précédé d'une délimitation claire de son sens.

Il circule dans la culture contemporaine une notion de « forme » entendue non pas comme principe de vie, comme dessein immanent dans les choses, mais comme la chose elle-même en tant qu'*organisme* structuré et régi par des normes de constitution internes : la chose comme matière informée ; comme *quid* ontologique au sens le plus déployé du terme ; comme « la présence ou l'actuation de qualités sensibles... qui se présentent pourvues d'une unité effective », en ce sens que « l'expérience à chaque instant s'actualise en une diversité qualitative impliquant un certain rapport entre les divers »³. Comme « un organisme, vivant d'une vie propre et doté d'une légalité interne... parfaite dans l'harmonie et l'unité que lui a conférée une loi de cohésion particulière, entière dans l'adéquation réciproque des parties au tout »⁴. « Forme » devient ainsi synonyme d'organisation et de parachèvement d'un objet ou d'une expérience vécue ; à cet égard, elle ne s'identifie pas avec le dessein rationnel – le rapport – existant dans la chose, mais avec la chose elle-même en tant qu'elle est organisée et rendue ce qu'elle est par le rapport. En d'autres termes, on ne désigne pas par forme une intention de l'esprit susceptible d'être abstraite de la chose organisée et d'être apposée sur la chose encore informe, mais un dessein qui fait corps avec la chose, en vertu duquel la chose vit et est telle qu'elle est ; dessein qui, à son tour, n'acquiert de réalité et de consistance que du fait qu'il se matérialise en chose. Dans ce sens la forme est donc en lien qui transforme des « parties » en une totalité unifiée selon une norme et une finalité⁵.

Dans de telles perspectives, la forme cesse d'être l'apanage de la seule réalité artistique ; la nature se trouve déchiffrée comme vie de formes⁶, comme forme de formes, comme productivité formante... Un concept qui a eu cours au temps de la Renaissance, au temps du romantisme, qui a cours aujourd'hui, et qui est passé de formulations panthéistes et empreintes de mysticisme à des mises en place organicistes⁷ et relationnelles ; d'exigences d'identité et de fixité, à des idées de mutation et de métamorphisme⁸.

Ici il ne faut pas décider si cet organisme doit être entendu comme une donnée ontologique, ou bien de l'aboutissement d'une transaction perceptive. Nous nous bornons à enregistrer ces concepts de « forme » qui nous parviennent de divers horizons théorétiques avec certaines caractéristiques homogénéisables.

Une fois ce concept défini, nous pouvons maintenant nous demander si la *forma* (et nous gardons le terme en latin) de Thomas d'Aquin est susceptible de revêtir une signification analogue. À première vue, la réponse ne peut être que négative. La *forma* thomiste, c'est l'entéléchie, l'*entelekheia* aristotélicienne, principe structurel de la chose ; elle n'est pas la chose structurée, elle entre en composition avec une matière pour concourir à la chose ; la *forma* est actualisation, perfection, détermination de la chose, mais la chose est quand même toujours composée aussi d'une matière qui n'est pas réductible à la forme. Et d'un autre côté, cette *forma*, qui ne s'identifie pas avec la matière, ne peut posséder une existence et une réalité qu'en puisant une identité au sein de la matière.

Une autre des acceptions thomistes du mot *forma* est celle de *morphê* (figure) : dans ce sens, la forme est une qualité, et désigne la délimitation quantitative d'un corps suivant son aspect extérieur : mais de cette acception – qui pour l'heure demeure marginale – on aura à s'occuper plus tard. Alors, en conclusion, il semblerait bien que la *forma* thomiste ait fort peu de points communs avec cette « forme » dont on a parlé précédemment. Et néanmoins c'est un fait connu que Thomas d'Aquin recourt quelquefois au terme *forma* d'une façon plus large, afin de définir non pas le principe structurant des êtres, mais l'être structuré lui-même : c'est-à-dire qu'il emploie *forma* avec la valeur d'*essence*. Or l'essence n'est que la *substance* susceptible de compréhension et de définition. La *forma*, par conséquent, principe actualisant de la *substance*, sert souvent à indiquer la substance elle-même.

Qu'est-ce que la substance ? C'est l'*ens* comme un tout, doté de structure analysable, et constituant une unité ontologique ; c'est

l'organisme qui existe en soi. Ce n'est pas quelque chose de dissimulé sous les structures, les apparences, les propriétés de la chose, mais bien l'être même de la structure, des apparences, des propriétés (lesquelles ne sont que la manière d'être de la substance). La substance est centre d'organisation, de sélection, de vie de tous ses multiples aspects. C'est la consistance structurelle de la chose concrète.

Alors, une telle beauté qui s'identifie avec la perfection même de la chose, qui repose sur la concrétisation de l'acte d'exister, qui s'identifie avec la plénitude de l'être au point d'en apparaître transcendalement indissociable, ne peut avoir d'autre point d'appui que la substantialité. Quand il déclare que la beauté est fondée sur la forme, Thomas d'Aquin entend affirmer qu'elle se fonde sur la substantialité concrète de la chose. En fait, dans la pensée thomiste, les relations de connexion entre *forma* et *substantia* se révèlent tellement serrées et nécessaires que le fait de se référer à l'une pour désigner l'autre apparaît, dans des occasions déterminées, légitime. La destination naturelle d'une *forma* est de réaliser en se réifiant en une substance, et une substance ne s'actualise que parce qu'elle est actualisée par une *forma* : en dehors de ce lien, tant la *forma* que la substance demeurent de simples noms. La *forma* « est » lorsque, par une composition avec la matière, elle s'incarne dans la chose ; mais malgré tout, la perfection ultime de la chose, celle qui fait que la substance *soit*, et soit comme existence et non pas seulement comme essence, se situe au-delà de la *forma* même ; *ici entre en jeu ce processus double de composition, fondamental dans la pensée de Thomas d'Aquin, entre « forma » et matière, en un moment préliminaire, et entre essence et existence*. Avant cette seconde opération de composition, la substance n'est rien de plus qu'une définibilité fort appauvrie de l'existence réelle, et par conséquent dénuée de perfection – si on accepte une manière de voir métaphysique qui élève au rang de valeur suprême non point l'identité essentielle, mais la plénitude existentielle⁹.

Par ailleurs, il y a une page (CG, II, 54, 3) qui clarifie toutes ces notions : *l'ipsum esse*, nous y est-il expliqué, n'est pas opération de la *forma* ni de la matière, mais de la substance tout entière ; *ipsa substantia est id quod est*. La perfection n'est pas l'apanage de la *forma* : la *forma* est *principium essendi* et, en ce sens, elle est *complementum substantiae* ; mais l'existence concrète est opération propre de la substance, et il s'ensuit que la perfection – essentielle et existentielle – est l'actualisation terminale d'un processus dont la *forma* constitue seulement l'élément initial et propulseur :

Unde in compositis ex materia et forma nec materia nec forma potest dici ipsum quod est, nec etiam ipsum esse. Forma tamen potest dici quo est, secundum quod est essendi principium ; ipsa autem total substantia est ipsum quod est ; et ipsum esse est quo substantia denominatur ens.

De sorte que, dans les (corps) composés de matière et de forme, la matière, non plus que la forme ne peut être dénommée *cela qui est*, ni même être indiquée comme l'être même. Mais la forme peut être dite *ce par quoi cela est*, pour la raison qu'elle est le fondement du fait que quelque chose est ; tandis que la substance entière est par elle-même *ce qui est* ; et le fait même d'être est ce pourquoi la substance est dénommée *ens*¹⁰.

Ce n'est que dans l'*ens* que nous trouvons la pleine perfection : là, la substance existe véritablement, vit et s'accomplit. Pour dire les choses autrement, avec l'*ens* nous obtenons l'objet structuré et concret, l'organisme régi par une relation qui, tout en l'informant, le fait être, mais aussi dépasse et avère la relation purement abstraite en la faisant aboutir à une réalité existentielle.

Cet organisme, conçu d'une telle manière, nous apparaît assez voisin de ce concept de « forme » que nous avons tenté d'esquisser : proche, et ceci va de soi, dans son aspect structurel, en dehors de sa dépendance ontologicométaphysique. Non qu'une telle dépendance n'occupe une position centrale dans la pensée de Thomas d'Aquin ; mais ce qu'on peut tenir pour acquis c'est le fait que les *entia* (les « existants ») dont est peuplé le cosmos thomiste ne sont pas de pures manifestations symboliques de la créativité divine ; ce sont des réalités concrètes, qui peuvent être interprétées comme des « formes ».

Il est clair désormais que la « forme » ainsi définie se différencie de la *forma* au sens strict du terme, vue comme entéléchie ; et, dans la poursuite de notre recherche, nous marquerons constamment la différence en gardant le mot latin *forma*, mis en italique, quand il s'agira de l'acception restreinte, tandis que nous écrirons « forme » dans le cas d'un emploi élargi.

D'après les textes présentés, déjà l'on pourrait conclure que la réalité ontologique sur quoi est fondée la beauté est véritablement la forme en tant qu'organisme substantiel. Cependant nous ne faisons nôtre une telle conclusion que comme simple hypothèse de travail : et nous aurons l'occasion de constater que l'enquête sur les trois critères formels du Beau, sans cesse reliée à ce concept, fera reconnaître dans la forme le support ontologique et psychologique

naturel des conditions constitutives de la valeur esthétique.

4.3 – La proportio. Données historiques

Abordons à présent l'examen du premier des trois critères du Beau : la *proportio sive consonantia*.

Dans cet examen du terme, il y a un élément qui joue en notre faveur ; la notion de *proportio* est la notion esthétique la plus répandue dans toute l'Antiquité et pendant le Moyen Âge, la seule qui soit universellement admise et comprise de manière univoque malgré la richesse de nuances qu'elle comporte. C'est pourquoi un contrôle des sources peut se révéler à la fois ardu et superflu : le noyau de la recherche devra plutôt consister à établir toutes les implications nouvelles ou importantes de ce concept ancien dans le contexte systématique de la pensée de Thomas d'Aquin.

Quelques aperçus historiques peuvent toutefois être éclairants.

La définition classique du Beau comme *chrôma kai symmetria* revient de façon variable chez les auteurs classiques et se trouve reprise par les auteurs chrétiens. Qu'il suffise de comparer ces deux énoncés :

corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo (Cicéron, *Tusc.*, IV, 31) ;

omnis pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris (saint Augustin, *Epist.*, 3 ; *PL*, 33, col. 65).

Il ne serait cependant pas d'une grande utilité de collationner des définitions de ce genre si l'on n'en percevait pas la signification profonde. Et, donc, au départ, il vaudra la peine de mettre en pleine lumière deux particularités de la notion de proportion telles que les esquisse la période hellénique. L'une d'elles résulte de l'affirmation que la proportion n'est pas seulement un paramètre mathématique descriptif ou intervenant dans le domaine pratique, mais un *principe métaphysique*. Un texte d'Empédocle est là pour nous rappeler que « les personnifications divines de la laideur et de la beauté apparaîtront symétriquement disposées auprès des autres associations mystiques de la discorde et de l'harmonie, de l'obscurité et de la vérité » (*Diels*, 31 B 122) ; or, ces autres conjonctions ne font que renvoyer au principe pythagoricien du nombre comme élément fondateur de l'univers. Un rapide

regroupement de citations, au demeurant bien connues, permettra mieux que toute autre forme d'exposition d'identifier les sources originelles de tout le débat qui se développera ensuite au sujet de la portée métaphysique de la *proportio* :

Toutes les choses dont on possède la connaissance ont un nombre ; sans ce nombre, il ne serait possible ni de connaître ni de concevoir quelque chose que ce soit (Philolaos, in *Diels*, 44 B 4).

Pour ce qui concerne la nature et l'harmonie, les choses se présentent ainsi. La substance des choses, qui est éternelle, et la nature elle-même, requièrent une connaissance non point humaine, mais divine ; à cette différence près qu'aucune des choses qui existent et que nous connaissons n'aurait pu accéder à l'existence, sans le concours de la substance des choses qui composent le cosmos, de celles limitées et de celles qui n'ont point de limites. Or, comme les principes d'existence ne sont ni égaux, ni de la même espèce, ils n'auraient jamais eu pouvoir de s'ordonner en un cosmos, si n'était pas venue s'adjoindre l'harmonie, en quelque façon qu'elle s'y soit adjointe. Eussent-ils été semblables et d'une espèce égale, alors l'harmonie ne leur eût point été nécessaire : mais les éléments qui sont dissemblables et d'une espèce autre et autrement disposés, doivent pouvoir être associés grâce à l'harmonie qui seule est capable de les tenir étroitement unis en un cosmos (Philolaos, in *Diels*, 44 B 6).

La vertu est harmonie, de même que la santé du corps et que tous les autres biens, et de même que la divinité. En conséquence, toutes les autres choses aussi sont constituées en fonction de l'harmonie (Pythagore, selon Diogène Laërce, *Vies*, VIII, 33).

Pétrone dit qu'il y a... 183 mondes disposés en formes de triangle équilatère, dont chacun des côtés comprend 60 mondes. Les trois mondes restants se trouvent placés respectivement aux trois sommets (du triangle), mais ils sont en contact avec ceux qui se succèdent sur les côtés, en une rotation dénuée de régularité, comme dans les évolutions dansantes d'un chœur (Plutarque, *De Defectu oraculorum*, 422 B). Pour Pythagore : « la beauté, c'est l'ordre et la symétrie, la laideur c'est le contraire, c'est-à-dire le désordre et l'assymétrie. »

Eudoxe et Archytas estimaient que les rapports qui constituent les accords pouvaient être exprimés au moyen des nombres : et

ils pensaient que de tels rapports consistent en des mouvements, et que le mouvement rapide produit le son aigu par le fait qu'il agite l'air selon un rythme continu et précipité, tandis que le mouvement lent produit le son grave, du fait qu'il a une rapidité moindre (Théon de Smyrne, in *Diels* 47 A 19 a).

Lasos d'Hermione, à ce qu'on dit, et Hippias de Métaponte, pythagoricien, se servaient de la rapidité et de la lenteur des mouvements d'où dérivent les accords... Il appliqua à des vases ces rapports numériques. Prenant deux vases, tous deux ayant la même forme, il en laissa un complètement vide, et l'autre, il le remplit à moitié de liquide : et, en les frappant l'un et l'autre en même temps, il obtenait l'intervalle de huit degrés qui est l'octave. Puis, laissant de nouveau l'un des deux vases vides et ne remplissant l'autre qu'au quart, il obtenait, en les faisant résonner de nouveau, l'accord de quarte, et puis l'accord de quinte quand il le remplissait au tiers, puisque le rapport des parties vides était, pour l'octave, de deux à un, pour la quinte de trois à deux, et pour la quarte de quatre à trois (Théon de Smyrne, in *Diels* 18 A 13).

Platon et Aristote¹¹ ne feront que s'approprier ces principes pour les insérer dans un contexte systématique plus vaste.

Toutefois, la proportion apparaît en même temps comme *principe d'opération*. Le texte le plus explicite que l'Antiquité nous ait légué est, pour autant qu'on puisse le reconstituer, le Canon de Polyclète :

Polyclète de Sicyone, élève d'Agéladas, a sculpté le Diadumène, représentation efféminée d'un adolescent, qui dut sa célébrité à ce qu'elle fut jugée valoir cent talents ; il fit aussi le Doryphore, représentation virile d'un jeune garçon. Il réalisa encore ce que les artistes appellent le Canon, où ils s'en vont rechercher les règles de l'art tout comme on se reporte à un texte de loi (Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, 1, 34, 55).

Et la façon dont Polyclète entendait la proportion nous éclaire tout de suite sur un aspect fondamental, que nous ne manquerons pas de retrouver en étudiant et interprétant les écrits thomistes : la proportion en tant que principe philosophique, dont la formulation ne subit pas de changement durant le cours de deux millénaires, se réalise en revanche, dans la pratique artistique, suivant des appréciations variables. Le canon égyptien de la proportion, par

exemple, différait de celui des Grecs¹² : les Égyptiens disposaient de réticules avec des mailles carrées d'égale dimension qui permettaient de déterminer des mesures quantitatives fixes, en additionnant diversement des modules identiques. Ainsi, lorsqu'une figure humaine devait avoir une hauteur de dix-huit unités, on attribuait au pied trois unités, cinq au bras et ainsi de suite. Tandis que, dans la théorie proportionnelle grecque, le critère est au contraire organique, inspiré – dirions-nous – par ce même principe rhétorique du *kairos* qui régentait certain mode d'argumentation aux fins de persuader : car ce sur quoi se fonde le critère, c'est une opportunité imposée par un facteur circonstanciel. Sans doute les unités ne sont plus stables, mais il n'empêche que la tête aura avec le corps la même relation qui est celle du corps aux jambes, selon la posture du corps représenté, et les modifications de la perspective. Ceci ressort clairement de la description que Galien propose du Canon de Polyclète :

... la beauté ne réside pas dans les éléments pris séparément, mais dans une harmonieuse proportionnalité entre les parties, dans la proportion entre un doigt et un autre doigt, entre l'ensemble des doigts et le restant de la main, entre ce restant de la main et le poignet, entre celui-ci et l'avant-bras, entre l'avant-bras et le bras tout entier, et en fin de compte entre chacune des parties et toutes les autres, ainsi qu'il est écrit dans le Canon de Polyclète.

(Placita Hipp. et Platonis, V, 3)

L'aspect suggestif tient à ce que la variabilité de la proportion n'est pas seulement la résultante d'une évolution historique du goût, mais de la façon de se situer qui est propre au spectateur. Il n'y a pas simplement convenance d'une portion de l'ouvrage par rapport à une autre, mais bien convenance de l'ouvrage lui-même et de ses parties aux exigences visuelles de qui le regarde. Ce principe se révèle fondamental dès lors qu'il s'agit de saisir le sens des passages qui, chez Thomas d'Aquin, concernent justement la relation entre les conditions objectives de la beauté, et cette *visio* qui les focalise. Du reste, on le trouve déjà intégralement élaboré dans des pages du *Sophiste* de Platon :

L'ÉTRANGER – Je parle de deux formes, parce que si, dans cet art, je vois d'un côté un art de simulation, celui-ci existe principalement dans le cas où, se conformant aux proportions

du modèle en longueur, largeur et profondeur, on réalise la production de la chose imitée, en lui donnant encore, par surcroît, les couleurs qui conviennent.

THEÉTÈTE – Mais quoi ? n'est-ce pas ce qu'essaient de faire tous ceux qui imitent quelque chose ?

L'ÉTRANGER – Pas en tous cas tous ceux du moins qui ont occasion de modeler ou de peindre quelque ouvrage de grandes dimensions : si en effet ils rendaient la proportion véritable propre à la beauté des choses, tu sais fort bien que les parties supérieures de l'ouvrage apparaîtraient plus petites qu'il ne faut, et les parties inférieures, de leur côté, plus grandes pour la raison que les premières sont par nous vues de loin tandis que les secondes le sont de près. (...)

L'ÉTRANGER – Or, est-ce qu'en cela les artistes n'envoient pas promener le vrai et ne réalisent pas en fait dans ces simulacres, à la place des proportions réelles, celles qui seront tenues pour être belles ? (...) L'une de ces deux choses, n'est-il donc pas juste, en tant qu'elle ressemble à l'objet réel, de l'en appeler « le semblant » ? (...) Et l'espèce de l'art imitatif qui correspond à cette espèce d'objet, ne devons-nous pas l'appeler un « art de simulation » ? (...) Dès lors, l'art qui réalise une apparence illusoire à la place d'une simulation de la chose, ne le désignerions-nous pas très justement par le nom d'« art de l'apparence illusoire » ? (...) Ce qui, du fait de n'être pas contemplé du point de vue qui est le bon... n'a même pas le semblant de ce à quoi il prétend ressembler, quel nom lui donnons-nous ? Ne l'appellerons-nous pas « apparence illusoire » ?

(...) Voilà donc les deux espèces que je disais exister dans l'art de produire des simulacres : un art de la simulation et un art de l'apparence illusoire

(*Le Sophiste*, 235e, 236 a, version L. Robin,
in *Platon, Œuvres Complètes*, Paris,
Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,
1950, vol. II, p. 286-287.)

C'est grâce à cette page que nous serons maintenant à même de comprendre la portée d'une distinction introduite par Vitruve, qui a nourri toute une discussion entre ses glossateurs. Il s'agit de la distinction entre *symmetria* et *eurythmia*.

La *symmetria* est la *ratae partis membrorum in omni opere totiusque*

commodulatio (le rapport existant en tout ouvrage entre une partie déterminée des composants et la totalité), et le *ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatas ad universae figurae speciem ratae partis responsus* (la conformité calculée des composants de tel ouvrage avec l'espèce de relation proportionnée entre les parties séparées de la figure considérée dans son ensemble) (*De architectura*, 1, 2). Tandis que l'*eurhythmia* est une *venusta species commodusque aspectus*, c'est-à-dire une beauté qui apparaît comme telle parce qu'adaptée aux exigences de l'œil. La notion de proportion s'ouvre à des lectures à facettes multiples. Il convient de les garder toutes présentes à l'esprit pour apprécier sa diffusion et sa différenciation dans la tradition médiévale.

Le Moyen Âge y découvre tout d'abord un instrument de définition métaphysique : et la base de cette utilisation est à rechercher dans le passage du *Livre de la Sagesse* où il est dit que Dieu a disposé toutes choses selon le nombre, la mesure et le poids. *Numerus, pondus, mensura* (ou bien *modus, species* et *ordo*) constituent les triades sapientiales qui permettent de fonder le Beau comme propriété transcendante de l'Être¹³. La Beauté n'est pas un *ornement* qui puisse être obtenu par le moyen de quelques règles pratiques, c'est une *modalité* cosmique que les règles permettent de reconnaître dans l'art, en homologie avec la loi qui régit l'univers. La proportion est le principe qui ratifie la parenté numérique entre tous les existants.

C'est avec Boèce que l'on rencontre la première manifestation médiévale d'une esthétique pythagoricienne des proportions¹⁴.

Boèce reprend à son compte les découvertes musicales des pythagoriciens (voir par exemple le passage de Théon de Smyrne cité précédemment), et il rapporte justement l'anecdote de Pythagore découvrant, devant l'atelier d'un forgeron, que la hauteur des sons produits par les marteaux est proportionnelle au poids de ces marteaux. Il en résulte une définition de la consonance comme *dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*, un accord de voix entre elles discordantes ramenées à l'unité ; ainsi que l'affirmation suivant laquelle *consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, prater sonum fieri non potest* : la consonance, qui régit toute modulation musicale, ne peut exister indépendamment du son¹⁵. Mais la consonance n'est pas seulement objective, elle signifie aussi la concordance entre son et perception : *consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter unifirmiterque auribus accidens*, la consonance est un mélange de son aigu et de son grave parvenant à l'oreille de manière douce et uniforme. L'âme et le corps sont assujettis à ces mêmes lois qui gouvernent l'univers, et ces lois sont

des lois musicales. L'âme humaine module ses sentiments au gré des modes musicaux, l'adolescent de Taormine en état d'ébriété modère ses emportements sitôt que les musiciens présents passent du mode phrygien au mode hypophrygien... Macrocosme et microcosme se trouvent apparentés en vertu d'une unique loi mathématique qui est en même temps loi de convenance esthétique. Proportion psychologique et proportion cosmique : la célèbre théorie pythagorico-boécienne de la musique de l'univers, produite par la rotation des sept planètes autour de la Terre, suppose que les sons deviennent d'autant plus aigus que la planète est plus éloignée du globe terrestre et que par conséquent son mouvement est plus rapide (*De inst. musica*, 1, 2)¹⁶.

La théorie musicale de Boèce modifie donc le pythagorisme dans la culture médiévale et il serait bien difficile de dissenter sur la notion de *proportio* sans prendre en compte un filon aussi important.

Donnons ici deux exemples : voici Jean Scot Erigène qui parle de la beauté de la création constituée par l'harmonie entre semblables et dissemblables ; et dit comment dans une composition musicale, les voix particulières, prises en elles-mêmes, n'expriment rien mais se disposent dans la forme globale en suscitant une impression de grande douceur (*De Div. Naturae*, III, pl 122). Et plus tard Honorius d'Autun, dans son *Liber Duodecim Quaestionum*, expliquera dans le chapitre 2 *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa genera in modo chordarum sit consonantia* (pl 170, col. 1179). Nous rencontrerons chez Thomas d'Aquin maintes citations, à propos de la *proportio*, qui s'inspirent de la théorisation et de l'expérience musicales.

Mais Pythagore avait été également repris par Platon dans le *Timée*. Et c'est justement sur le *Timée* que s'appuie la cosmologie de l'école de Chartres : « leur cosmos est le développement, à travers les écrits arithmétiques de Boèce, du principe agostinien selon lequel Dieu dispose chaque chose *ordine* et *mensura*, et il se rattache au concept classique de *kosmos*, comme *consentiens conspirans continuata cognatio*, cette affinité étant soutenue par un principe divin qui est *âme, providence, fatum* »¹⁷. C'était en effet le *Timée* qui rappelait au Moyen Âge que « Dieu, voulant la faire semblable à la plus belle et à la plus parfaitement achevée des créatures intelligibles, composa une unique créature visible, qui réunit en elle toutes les créatures qui sont naturellement apparentées... Et le plus beau des liens n'est-il pas celui qui, pour autant qu'il soit possible, fait que lien et choses liées ne soient qu'une seule et même chose ? Or la proportion réalise cela d'une manière très belle » (30 d, 31 c).

La Nature, pour la métaphysique de l'école de Chartres, est un principe actif qui préside à la naissance et au développement des choses¹⁸ et l'accomplissement de son opération s'effectue à travers une *exornatio mundi* qui est *ordre* et qui est *collectio creaturarum*. Se différenciant par le poids et par le nombre, la matière se délimite dans ses contours, revêt figure et couleur : l'*ornatus mundi* apparaît suivant des normes de proportionalité et se détermine dans des formes, mais il fait cela en obéissant à des normes mathématiques qui agissent au sein de la force formative de la *vis* naturelle, *vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*, comme dira Guillaume de Conches dans le *Dragmaticon* I. Ainsi donc, dans la métaphysique chartraine, le nombre régit évidemment le monde, mais ce nombre n'est pas une règle mathématique abstraite, mais au contraire un principe organique. Au lieu que le nombre commande à la nature, c'est la nature qui agit en tant qu'énergie créatrice, en s'appuyant aussi sur le nombre. Comme le dit Alain de Lille dans son *De planctu naturae*, la nature est *Dei proies genitrixque rerum, vinculum mundi, stabilisque nexus*, et elle est *pax, amor, virtus, regimen, potestas, ordo, rex, finis, via, lux, splendor, species, figura, regula mundi* (pl 110).

S'il est bien vrai que dans la métaphysique chartraine la théorie des proportions mathématiques s'ordonne en une vision plus organisée, le Moyen Âge apparaît par ailleurs parcouru par un autre filon pythagoricomystique fondé sur la primauté de l'idée de proportion numérique. Il s'agit de cette métaphysique de l'*homo quadratus* qui tire son origine des doctrines de Calcidius ou de Macrobe, lequel affirmait : « *Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt* » (*In Somnium Scipionis* II, 2) : les physiciens ont affirmé que le monde était un homme en agrandi, et l'homme un monde en réduction.

On est ici en présence d'une allégorisation, en termes mathématiques, des proportions humaines : il y a quatre points cardinaux, quatre vents principaux, quatre phases de la lune, quatre saisons, le nom d'Adam est composé de quatre lettres, le quatre est le chiffre du tétraèdre du feu ; ce nombre macrocosmique, sera donc aussi la règle du microcosme, et la largeur d'un individu tenant les bras écartés correspondra à sa hauteur, fournira ainsi les deux côtés égaux d'un carré idéal ; il y aura quatre humeurs, quatre âges de la vie ; et *quatre* deviendra le symbole de la perfection morale, de sorte que l'homme qualifié de *tetragono* (d'aristotélique et dantesque mémoire) sera l'homme fort, au naturel bien trempé et aguerri. Par voie de conséquence, c'est à cette règle proportionnelle que se conformera aussi la norme architectonique de la cathédrale, qui sera

à échelle humaine selon des proportions bien déterminées, dans la ligne du précepte vitruvien suivant lequel *non potest aedes nulla sine symmetria atque proportionem rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem* (*De architectura* III, 1). Mais à cause des subtiles analogies qui associent le carré au cercle, l'Homme Carré sera en même temps Homme Pentagonal : il s'agit alors de la conception circulaire de l'homme – qui renvoie elle aussi à Vitruve – qui veut qu'il se trouve inscrit dans un cercle qui a pour centre l'ombilic, et dont la circonférence est effleurée par le bout des doigts, par les pieds et par le haut de la tête ; il y a donc cinq extrémités du corps humain, cinq sens, *cinq* est le nombre-symbole de l'union en vue de la propagation de l'espèce (3 mâle + 2 femelle) ; *cinq* – à l'échelle du macrocosme – est le chiffre de la sphère terrestre ; sont au nombre de cinq les espèces vivantes – oiseaux, poissons, plantes, animaux terrestres, homme –, cependant qu'à l'échelle mystique la pentade, comme elle présida à la Création, préside à la manifestation de Dieu (le *Pentateuque*, les cinq plaies d'Égypte) ; enfin, au niveau d'une mathématique mystique, le *cinq* est le nombre circulaire qui, multiplié par lui-même se referme sur lui-même ($5 \times 5 = 25$, $25 \times 5 = 125$; $125 \times 5 = 625$, etc.)¹⁹

L'esthétique de l'*homo quadratus* peut faire figure de pure et simple transposition au plan théorétique de recettes à fins de mise en œuvre pratique. Pourtant il est clair qu'elle présuppose une fois de plus le principe d'une identité entre valeur esthétique et valeur morale, entre valeur esthétique et valeur mystique surnaturelle, entre valeur esthétique et valeur cosmologique.

Quant à la *proportio* en tant que norme visant à des opérations pratiques, on dira que le Moyen Âge, à défaut d'en théoriser l'adaptabilité, lui prête vie. Chaque fois que la proportion se manifeste à nouveau comme *unité dans la diversité*, comme *apta coadunatio diversorum*, ou sous quelque autre habillage, il est toujours nécessaire d'en confronter la formulation théorique avec la réalisation pratique à laquelle elle se réfère, ou serait susceptible de se référer pour des raisons de contemporanéité. Et nous verrons alors que le discours a toujours trait à quelque chose dont la structure concrète bouge progressivement alors même que la définition philosophique est demeurée identique.

Un exemple révélateur nous est fourni par la pratique musicale. La théorie parle, siècle après siècle, de *proportio*. Mais quel sens le musicien attribue-t-il à ce terme ? On a d'un côté le type de *consonantia* que doit réaliser au IX^e siècle l'auteur de tropes à qui il est fait obligation d'adapter proportionnellement les paroles à la

jubilation d'un alléluia, en faisant correspondre les différentes syllabes aux différents mouvements de la mélodie ; mais d'un autre côté on a, et c'est tout autre chose, le type de connaissance qu'au XII^e siècle un polyphoniste comme, par exemple, Perotin, doit réaliser quand il met au point une sorte de pédale où trois ou quatre voix tiennent la même note durant soixante mesures, cependant que, à partir de cette note génératrice, s'élèvent ses élaborations contrapuntiques pareilles aux pinacles d'une cathédrale gothique. Nous en sommes toujours à la *diversarum vocum apta coadunatio*²⁰, mais il est clair que la formule, dans le temps qui sépare les deux expériences, a changé de sens. Le praticien ne théorise pas au sujet de la *proportio* ; il dit par exemple : « celui qui compose un *conductus* doit tout d'abord inventer un chant, le plus beau possible. Ensuite il doit lui superposer un déchant »²¹. Toutefois le praticien attribue des significations sans cesse différentes à des expressions comme « beau » et « convenable ». Au IX^e siècle, l'intervalle de quinte représente encore une consonance imparfaite, au XII^e siècle le code du déchant admet que la quinte est des plus agréables à l'oreille et est en soi parfaitement consonante, au XIII^e siècle, même l'intervalle de tierce a droit de cité. La convenance est une conquête progressive.

Les poètes et les théoriciens de la versification ne se comportent pas autrement. Au cours du VIII^e siècle, Bède sait déjà parfaitement que coexistent deux métriques, l'une quantitative et l'autre syllabique, et que le critère proportionnel varie en fonction du paramètre retenu²², et les auteurs qui viennent après ne remettent pas en question ce fait. Au XIII^e siècle, Geoffroy de Vinsauf parle, dans sa *Poetria Nova*, d'une convenance de l'*ornatus* qui ne se fonde pas du tout sur des règles mathématiques mais sur des normes psychologiques, sur des accoutumances phoniques ou, dirions-nous de préférence – aujourd'hui – sur un système connotatif désormais mis en place et reconnu. Ainsi, il conviendra de qualifier l'or de *fulvum*, le lait de *nitidum* et de dire de la rose qu'elle est *prærubiconda*. Pourquoi donc ? On voit bien qu'il ne s'agit plus d'une affinité fondée sur la loi cosmique du nombre, mais plutôt sur un ordre de conventions littéraires. De manière identique, Geoffroy codifie les lois de l'*ordo naturalis* et de l'*ordo artificialis*, et détermine des lois de convenance narrative à l'intérieur de chacun des deux modèles. Nous ne sommes plus sur le plan de l'esthétique, et *a fortiori* de l'esthétique métaphysique ; nous sommes sur le plan des poétiques²³ ; les auteurs de poétiques du XIII^e siècle fournissent des directives précises en vue d'obtenir des effets symétriques dans l'enchaînement des scènes narratives, dans le rapport de concomitance des épisodes de l'histoire²⁴ ; mais c'était le type

même de préceptes qu'énonçait Pline le Jeune lorsqu'il démontrait que la description homérique du bouclier d'Achille n'était pas trop longue, dès lors qu'elle avait sa justification dans le déroulement des événements suivants...²⁵ Le critère mathématique cède la place à un critère de goût, dont la mesure n'est pas musicale, mais rhétorique, et dépend davantage de la doctrine du *kairos* que de la théorie mathématico-musicale de la *proportio*.

Les mêmes problèmes se présentent dans le cas des arts figuratifs²⁶ : ce qui rend une figure proportionnée et conforme, c'est souvent l'espace dans lequel elle s'insère, lunette d'un tympan, colonne d'un portail, médaillon d'une façade, lettre enluminée d'un missel. Lorsque la norme de proportionalité est fournie par le contexte dans lequel l'image s'inscrit et non par un Canon universel comme c'était le cas pour la statuaire grecque, la notion de convenance se scinde en toute une série de notions différentes et toutes complémentaires. La proportion n'est pas une mesure absolue, mais le fondement général d'une nécessité de mesure. Il existe une infinité de manières de produire selon la proportion. La proportion revêtira un sens comme principe mystique symbolique²⁷, elle en aura un autre comme règle technique, un autre encore comme rythme objectif, esthétiquement agréable ; et il existera quantité de manières d'être symboliquement proportionné à quelque chose que le rapport proportionnel incarne, quantité de manières d'être techniquement efficaces, et quantité de manières d'être esthétiquement agréables. En examinant les textes thomistes, nous verrons comment, à travers une homologation plus ou moins consciente des expériences des praticiens, le théoricien en arrive, dans un cadre systématique souple et accueillant comme l'est le contexte hylémorphique, à justifier toutes ces manières d'entendre la *proportio*.

4.4 – La *proportio* chez Thomas d'Aquin

Nous trouvons une première allusion à la *proportio* (après celle relative au Beau) dans la *quaestio* 12, art. 1 de la *Prima Pars*, où le débat porte sur la possibilité pour l'intellect créé de voir Dieu *per essentiam* et, parmi les diverses objections, on se pose la question de savoir si, entre le connaissant et le connu, il ne doit pas subsister une certaine relation de proportionnalité (qui entre l'homme et Dieu apparaît impossible). À ce sujet, dans la *responsio* 4, on tente de définir le concept de *proportio*, en en déterminant deux acceptions : « *Uno modo, certa habitudo unius quantitatis ad alteram, secundum*

quod duplum triplum et aequale sunt species proportionis », et ceci correspondrait à un type de proportion nettement mathématique et quantitative ; « *alio modo, quaelibet habitudo unius ad alterum proportio dicitur* » : là, en revanche, il s'agit, semble-t-il, d'une proportion de caractère qualitatif, vue sous forme de relation non plus étroitement mathématique entre deux entités, mais comme relation « habituelle » (*quaelibet habitudo*), ou comme une « disposition », comme possibilité de rapprochement ou d'analogie, comme permanence ou persistance d'un accord, quel qu'il soit qui impose à deux, ou à plus de deux entités la norme d'un certain critère unifiant.

Dans la *quaestio* ici examinée, l'*habitudo* est envisagée comme rapport entre la créature et son Créateur, un rapport qui, présupposant une certaine affinité originelle, permet, dans une situation appropriée, une vision essentielle (*per essentiam*) de Dieu. Seulement, la distinction ici introduite dépasse les limites de la question ; en fait, la proportion habituelle revêt dans la pensée thomiste des aspects fort divers, qui tantôt se rapprochent de la proportion numérique et qui, ailleurs, s'organisent en relations qui échappent à la mensuration. Par conséquent, la nécessité s'impose d'une analyse des différents types ou, plutôt, de *quelques* types fondamentaux de proportion. La *proportio* se présente à nous, en premier lieu, comme ontologiquement constitutive des choses existantes, et c'est donc dans ces manifestations strictement objectives qu'il faut tout d'abord l'identifier.

Dans un chapitre du *Contra Gentes* qui aborde la question récurrente de la vision de Dieu (III, 54), l'auteur, parlant de la *proportio* comme *habitudo unius ad alterum* (et donc de la proportion « habituelle ») éclaire son propos : *ut materiae ad formam, vel causae ad effectum*. Voilà qui, tout de suite, nous indique la direction de l'enquête.

A / La proportion peut par conséquent être appréciée prioritairement comme *la convenance de la matière à la forme*. L'adaptation de la matière à la forme, l'appropriation d'une simple potentialité à la forme ordinatrice et actualisante doivent s'opérer selon une adéquation et une intégration progressives des deux pôles, par lesquelles la matière se plie aux exigences de la forme jusqu'à devenir, d'anonyme qu'elle était primitivement, la matière de cette *forme*, jusqu'à s'organiser en une substance individualisée et autonome.

Omne agens quod in agendo requirit materiam praeiacentem, habet materiam proportionatam suae actioni, ut quicquid est in virtute agentis, totum sit in potentia materiae ; alias non posset in actum producere quicquid est in sua virtute activa, et sic frustra haberet virtutem ad illa.

Tout agent qui, dans son opération, a besoin d'une matière préalable a une matière proportionnée à son action, de telle sorte que quelque vertu que ce soit qui se rencontre chez l'agent se retrouve tout entière dans la puissance de la matière ; faute de quoi il ne saurait traduire en acte ce qu'il possède de vertu opérative, et ce serait en vain qu'il serait doté de la vertu appropriée à son action.

C'est ce qu'on lit dans la sg II, 16, 8 ; et dans ce chapitre (« *Quod Deus ex nihilo producit res in esse* »), dans la description que Thomas d'Aquin fait à titre d'exemple de l'action que quelque agent non divin exerce sur la matière, nous trouvons comme représenté le mouvement progressif par lequel la matière se concède à l'ordre informant : une accession à la proportionnalité comme processus. Et nous lisons encore dans la sg II, 80-81, 8 :

Forman igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionatas et naturaliter coaptatas : quia proprius actus in propria materia fit.

Il convient donc que toujours matière et forme soient réciproquement proportionnées et comme naturellement ajustées : parce que tout acte propre s'accomplit dans sa matière propre.

Tout cela confirme de la manière la plus indubitable que la *proportio* comme règle esthétique-ontologique se réfère à la substance tout entière, *forma* comme organisme. La *proportio* n'est pas la propriété de la *forme* comme acte substantiel ; il existe un texte du commentaire du *De anima* (I, 9, 144) qui est on ne peut plus explicite à cet égard :

quia proportio huiusmodi non est forma, sicut ipsi credebant, sed est dispositio materiae ad formam. Et si accipiatur propria harmonia compositionis pro dispositione, bene sequitur, quod manente dispositione materiae ad formam manet forma, et destructa dispositione removetur forma.

parce qu'une proportion de cette sorte n'est pas, comme eux se l'imaginaient, la forme, mais est la disposition de la matière à être informée. Et s'il est exact d'admettre une harmonie des composants en vue d'une disposition, il s'ensuit sans nul doute qu'aussi longtemps qu'existe une disposition de la matière à être informée, la forme existe, et que, si une telle disposition se trouve abolie, la forme disparaît.

La forme introduit un ordre et une finalité dans la chose, mais il existe une série de rapports dans lesquels la *forme* même entre comme élément d'un tout qui la dépasse ; l'un de ceux-ci étant représenté justement par la convenance qui lie la matière à la forme.

B / Un autre genre de proportion est celui qui s'instaure entre l'essence et l'existence d'une chose. La notion est tellement élémentaire qu'elle peut passer inaperçue : mais en réalité, entre l'essence de l'objet et l'intensité de l'acte par lequel il existe se développe un rapport naturel, tant de nécessité que de convenance ; le même rapport qui s'établit entre une puissance et l'acte qui la manifeste.

In quocumque enim inveniuntur aliqua duo quorum unum est complementum alterius, proportio unius eorum ad alterum est sicut proportio potentiae ad actum ; nihil enim completur nisi per proprium actum... Ipsum autem esse est complementum substantiae existentis.

En effet, dans toutes les choses où l'on rencontre quelque dualité d'éléments dont l'un se trouve être complémentaire de l'autre, la proportion de l'un d'entre eux par rapport à l'autre est comme la proportion qui existe entre la matière et l'acte, car rien n'a son accomplissement si ce n'est par son acte propre... L'être existant est l'accomplissement de la substance de l'existant.

(cg, II, 53, 2)

Cette notation éclaire encore mieux le problème de la transcendantalité du Beau : chaque chose est proportionnée du fait même qu'elle *est*. Une chose *est* à travers l'acte de composition de l'essence et de l'existence, et cet acte constitue une *proportio*, une

manière d'alliance et d'harmonisation ; or la proportion est constitutive de beauté. Chaque existant, donc, est beau par le fait qu'il *est*, puisqu'il est en vertu d'une harmonie. Il est beau en tant qu'il *est*, et il *est* en tant qu'il est beau, en tant qu'il s'embellit en se proportionnant. Cet aspect (qui n'a peut-être jamais été apprécié par aucun commentateur en termes de *proportio*) situe évidemment la beauté à un niveau métaphysique d'une extrême rareté : nous verrons par la suite à quel point cette beauté ontologique est difficilement enregistrable pour l'homme, soit à cause de son évidence et de sa simplicité absolues, soit, concurremment, à cause de la profondeur de ses raisons, claires seulement pour le regard créateur. Toutefois la logique du système thomiste inclut aussi cet aspect.

C / Il y a encore une autre *proportio musicale*, c'est celle, sensible et foncièrement quantitative, qui s'établit entre plusieurs éléments disposés en bon ordre : il s'agit alors de la classique *proportio* (et, par extension, plastique et coloriste) qui procure un plaisir immédiat :

Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilibum... sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato

L'homme ressent du plaisir par le moyen d'autres sens... à cause de la convenance existant entre les choses sensibles... et c'est ainsi que l'homme ressent du plaisir à entendre des sons bien harmonisés.

(S. Th., II-II, 141, 4 ad 3).

La spéculation dans le domaine musical, et principalement celle d'un Boèce, avait désormais rendu la notion familière.

D / Mais la proportion n'est pas seulement un lien sensible : elle est aussi convenance rationnelle à l'état pur, lien logique, harmonieux enchaînement de conséquences, ajustement approprié aux lois de la pensée ; en outre il existe une proportion morale, consistant en une suite d'actions ou de pensées ordonnées en fonction des normes éthiques, en rapport de proportion avec les prescriptions de la raison naturelle ou bien avec les prescriptions supérieures de la raison divine. Sur ce sujet, les textes sont nombreux et explicites. Nous citons tout d'abord celui-ci extrait du

Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio eius, sit bene proportionata secundum spirituales rationis claritatem ; Pulchrum in rebus humanis attenditur prout aliquid est ordinatum secundum rationem.

La beauté spirituelle consiste en ce que la conversation de l'homme ou sa manière d'agir est bien proportionnée à la clarté spirituelle de la raison ; la beauté dans les choses humaines se manifeste dans la mesure où quelque chose s'y trouve ordonné selon la raison.

(S. Th., II-II, 145, 142, 2 col.)

À travers ces affirmations, Thomas d'Aquin s'associe à la longue tradition qui, de Cicéron jusqu'à Guillaume d'Auvergne, avait mis en relation le *pulchrum* (ou *decens*) avec l'*honestum* (*kalòs kagathòs*). Mais ce qui le différencie, c'est avant tout le fait qu'il mette l'accent avec une particulière insistance sur l'aspect proportionnel (et par conséquent formel) de cette beauté ; et, en second lieu, le fait que ce rapport ne s'identifie pas au Beau *tout court*, mais se présente comme l'une des très nombreuses formes de beauté. On serait même tenté d'observer que ce type de beauté a tendance à se traduire en une beauté sensible, dans la mesure où ce qui se trouve visé, c'est justement la conformité d'un élément vérifiable (une action, un propos, un mouvement) à une norme spirituelle.

Ainsi verrait-on s'ouvrir la possibilité de deux interprétations, légitimées de façon égale par certains écrits thomistes.

Première interprétation : il ne saurait exister de beauté que dans la substance concrète. Même dans le cas de la proportion rationnelle, le rapport formel s'inscrirait dans une évidence physique et pour ainsi dire s'incarnerait en elle ; de même que, dans une danse, on perçoit la correspondance entre un comportement extérieur et un rythme mathématique qui le commande, pareillement il est possible, s'agissant de la vie morale, d'apprécier la conformité d'un comportement vérifiable à un rythme moral qui y préside. Cet aspect aussi est présent chez Thomas d'Aquin, et c'est ainsi que peuvent se trouver fondées la beauté de l'action droite et la dignité extérieure de l'homme honnête.

Seconde interprétation : le philosophe d'Aquin fait porter une attention d'ordre esthétique jusque sur le simple rythme spirituel qu'aucune action ne concrétise. Et il semblerait, à la limite, que ce

soit là que réside la proportion fondamentale et la beauté la plus vraie, la plus pure :

Utrumque autem horum (proportio et claritas) radicaliter in ratione invenitur... Et ideo in vita contemplativa, quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo.

Or chacune des deux (proportion et clarté) a dans la raison sa racine la plus profonde... Et pour ce motif, c'est dans la vie contemplative, laquelle consiste en une opération de raison, que la beauté en soi et en son essence est à rechercher.

(S. Th. II-II, 180, 2 ad 3)

Cette dignité exceptionnelle conférée à la relation purement intellectuelle nous remet en mémoire les théorisations de Boèce à propos de la prééminence du théoricien en matière de musique sur le faiseur de musique : et, effectivement, nous sommes ici confrontés à une des manifestations du prétendu intellectualisme thomiste dans le domaine esthétique.

Un tel dédoublement des interprétations devra se trouver clarifié grâce à la distinction entre une conception abstraite et une conception concrète du Beau. Abstraitement, l'aspect constitutif de la beauté, pour Thomas d'Aquin, ne consiste pas dans la conciliation d'une règle spirituelle avec le réel sensible (« le resplendissement de l'intelligence sur une matière organisée intelligemment »), mais *essentiellement* dans une condition d'organicité. De ce point de vue, la forme n'a pas tellement besoin d'une concrétisation matérielle (quoique, par un biais ou par un autre, il lui arrive de se manifester de façon concrète, ne serait-ce que comme parole préméditée, ou comme action prévue), elle a besoin en revanche d'une norme d'*organicité*. Or, le concept thomiste de forme, que nous avons assimilé à la substance concrète parce que, dans la quasi-totalité des cas, c'est bien ainsi qu'indéniablement il se réalise, se présente effectivement, dans son aspect le plus élémentaire et (à ce qu'il semble) le plus noble, comme pure organisation, alors que la richesse sensible, la densité des rapports matériels, des lumières, des sonorités, des coloris, des valeurs plastiques ne semble pas lui être indispensable. Ce qui compte, c'est par conséquent l'organicité : *per se et essentialiter*, c'est ce en quoi consiste la beauté.

Tout le reste se présente comme complément, comme enrichissement ultérieur par apport d'éléments proportionnés, et *de fait* peut sembler tel : mais, en fin de compte, ce « reste » accroît,

voire détermine une appropriation naturelle de la beauté par la créature humaine. Thomas d'Aquin se limite alors à nous dire qu'essentiellement (dans ses dimensions élémentaires) la beauté se découvre dans la vie contemplative, mais il n'affirme pas pour autant qu'il s'agisse là du genre de beauté qui procure à l'homme, le plus aisément ni le plus complètement, cet emportement joyeux, cette *delectatio*, ce contentement solide et total qui résultent de toute saisie de nature esthétique.

Nous serions alors tenté de dire que tout ce débat sur la beauté rationnelle à l'état pur revêt en fin de compte une portée illustrative. Mais cela ne signifie pas que Thomas d'Aquin utilisait la notion dans un sens métaphorique ; c'est au contraire une particularité de sa tournure d'esprit que cette attention et cette importance accordées à la pure rationalité. Évidemment la beauté de la forme rationnelle est celle qui est le plus proche de la beauté de Dieu : en Dieu, en effet, simplicité absolue (pour laquelle il serait impossible de parler d'unité dans la multiplicité), la *proportio* se manifeste comme harmonie des attributs, comme convenance de sa Providence propre à sa Volonté propre, de celle-ci à sa Bonté et à sa Justice, et de sa Sagesse propre à sa Puissance propre, et ainsi de suite. L'opposition entre notion abstraite et notion concrète risque de rendre contradictoire l'ensemble de l'esthétique thomiste ; nous le verrons dans le chapitre VIII, où nous examinerons quel type de beauté correspond à une disposition naturelle de l'homme.

E / La proportion revêt encore d'autres aspects. Elle se trouve également interprétée comme adéquation de la chose à la chose elle-même, c'est-à-dire à son devoir être ; adéquation au type de réalisation auquel la forme tend. Et par ailleurs on se trouve en présence d'une convenance de la chose à sa fonction, à ce qui constitue sa finalité propre. Les deux types d'adéquation sont liés étroitement : en se réalisant elle-même, la chose se rend proportionnée à sa fonction.

Duplex est rei perfectio : prima et secunda. Prima quidem perfectio est secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit. Perfectio autem secunda est finis. Finis autem vel operatio, sicut finis citharistae est citharizare ; vel est aliquid ad quod per operationem pervenitur, sicut finis aedificatoris est domus, quam aedificando facit. Prima autem perfectio est causa secundae : quia forma est principium operationis .

La chose possède une perfection double : la première et la seconde. Assurément la perfection première tient au fait que la chose est parfaite en sa substance. Laquelle perfection est alors, sans nul doute, la forme d'un tout, telle que l'ensemble complet des parties la fait apparaître. Mais la perfection qui vient en second est celle de la finalité de la chose. Or la finalité, ou opération, est du genre de celle du cithariste, qui est de jouer de la cithare ; ou alors c'est quelque chose que l'on parvient à faire par le moyen d'opérations, et tel est le cas de celui dont la fin est de bâtir une maison et qui, en bâtissant, la réalise. Mais la perfection première est cause de la seconde : parce que la forme est fondement de l'opération.

(S. Th., I, 73, 1 col.)

Ces deux propositions se situent, à partir de là, en relation alternée, et fonctionnent l'une vis-à-vis de l'autre à la manière de la puissance et de l'acte, de l'existence élevée à sa perfection, de sorte que chacune d'elles devient simultanément le pôle d'une proportion nouvelle et plus profonde. Et, tandis que la perfection première est à la base des opérations de la seconde, on peut en contrepartie énoncer que la perfection seconde, la perfection finale de la chose, devient principe constitutif de la chose, norme et code de la *perfectio prima*²⁸.

Une telle formulation nous semble situer le concept de *proportio* esthétique au-delà (ou bien en deçà) de la dialectique kantienne entre « beauté vague » et « beauté adhérente » ; soit l'adéquation auto-téléologique aux exigences formelles propres à la chose ; que l'adéquation téléologique à une fin (ou à des capacités de réaliser une fin, autrement dit la convenance fonctionnelle de la chose), constituent deux types différents de proportion susceptibles cependant d'être ramenés à la même loi esthétique.

Quoi qu'il en soit, le sentiment de la beauté comme capacité fonctionnelle était vif à cette époque, et déjà Isidore de Séville parlait de la « décence » de la disposition des doigts de la main, exaltant la fonction et l'emplacement de chacun²⁹, et une mentalité finaliste comme celle des médiévaux ne pouvait négliger cet aspect de la vie formelle et de la réalité esthétique.

F / À la lumière de toutes les conclusions qui précèdent, on est à même de comprendre à quel point la proportion revêt des aspects simultanément complexes, et se présente souvent non pas comme

rapport bi-univoque, mais comme une trame relationnelle extrêmement serrée.

Le rapport peut être celui d'un élément à un autre, ou de deux éléments à un troisième (c'est le cas in cg II, 16, 10) ; la voie est donc ouverte à la considération du rapport de trois, de quatre, d'un nombre infini d'éléments qui, proportionnés entre eux, se proportionnent tous à un terme unificateur : lequel peut, à son tour, devenir une composante d'une nouvelle multiplicité d'éléments unis l'un à l'autre, et tous ensemble unifiés et résumés, et ceci indéfiniment. Globalement, le problème se présente comme celui du rapport de chacune des parties entre elles, et de toutes les parties au tout³⁰.

Ce type de rapport pluriel, qui constitue le type d'agencement le plus aisément repérable dans l'organisme (naturel et artistique) est par conséquent pourvu d'une capacité de duplication proportionnellement progressive. Depuis le rapport décrit dans sa forme la plus simple, celui propre à l'organisme élémentaire et normalement perceptible, jusqu'au rapport qui, par le biais – pour ainsi dire – de successives élévations au carré, assume des dimensions cosmiques. Nous en arrivons au Cosmos comme Forme ; au tout comme organisme proportionné ; au Macrocosme comme Ordre.

Thomas d'Aquin consacre bon nombre de pages à la Beauté du Cosmos comme Ordre et Proportion, notamment dans son *Commentaire aux Noms Divins*. De l'univers des formes, nous passons à la Grande Forme imaginée par le Divin Ouvrier. C'est l'univers du *Timée* et de l'école de Chartres, directement inspiré de Denys et très probablement de Boèce. Seulement, ce qui chez Denys apparaît comme un ruissellement d'images enthousiastes, devient ici description rigoureuse de l'ordre ; et ce qui chez Boèce était vision mathématique et musicale se traduit ici dans une vision organique de type plus naturaliste. Le Cosmos est comme l'hyperbole de la forme, la métaphore gigantesque de la vie.

Le Cosmos comme harmonisation d'ordres multiples : « mais l'harmonie de tant d'ordres est un Ordre, plus précisément une unité formelle dynamique de rapports de l'être multiple et divers »³¹. Au sein du Cosmos, chacun des êtres se limite donc de lui-même, se maintenant à l'intérieur des frontières de sa forme propre, et cependant tous les existants font partie intégrante d'un tout immense qui les contient tous l'un dans l'autre ; pour reprendre une expression de De Bruyne, les existants dans la Totalité cosmique « s'emboîtent les uns dans les autres ».

En plus de la convenance en fonction de laquelle les créatures s'ordonnent entre elles, il existe cet ordre supérieur par lequel *omnia creata ordinantur in Deum*. Cet ordre cosmique peut être un point de départ pour une série de considérations qui occupent une position centrale dans la pensée thomiste : il peut nous présenter la perspective finaliste de la Création et l'action ordinatrice de la Providence divine, et il peut être traduit en termes de Bonté suprême qui se réalise dans les choses ; et tout cela constitue indéniablement l'âme, pour ainsi dire, de la vision métaphysique de Thomas d'Aquin. Mais pour ce qui est du problème qui nous intéresse, notons qu'il n'est pas demeuré non plus étranger à notre philosophe : et de nombreuses pages du *Commentaire aux Noms Divins* présentent ce caractère indiscutable de réflexion esthétique sur les aspects formels de la Proportion Universelle.

Assurément ce n'est pas tâche facile que de soumettre à un ordre rigoureux l'espèce de feu d'artifice d'images de l'Aréopagite : mais c'est justement par là que la phénoménologie de la proportion cosmique se révèle riche et exhaustive. Dans le *Commentaire* (IV, 6), le Cosmos se présente comme le grand organisme organisateur de formes, toutes proportionnées à elles-mêmes et à elles-mêmes identiques, et toutes insérées dans un jeu de rapports *propter convenientiam in substantia, quantitate aut qualitate* : dans le rapport propre à leur réalité substantielle ; dans le rapport mathématique qui les relie ; dans le rapport qualitatif des genres et des espèces ; dans l'unification des contraires au sein du genre et de la matière ; dans la fusion des parties dans le tout et, en même temps, dans leur différenciation (*hac autem omnia ad causalitatem pulchri reducuntur, quia pertinent ad consonantiam*) ; dans le fait que les entités inférieures se rapportent aux supérieures de manière que celles-ci puissent les contenir en elles, et que les supérieures s'associent aux inférieures sur le mode de la détermination et du gouvernement ; dans la disposition mutuelle des réalités égales ; dans le maintien des choses à l'intérieur de leurs limites normales, et dans l'association des parties entre elles selon les lois du tout,

sicut multi lapides conveniunt ad invicem ex quibus constituitur domus et similiter omnes partes universi conveniunt in ratione existendi : et hoc ideo dicit, quia non solum ex pulchro sunt mansiones rerum in seipsis, sed etiam communiones omnium in omnibus secundum proprietatem uniuscuiusque ;

de même qu'un grand nombre de pierres sont réunies l'une à l'autre en vue de la construction d'une maison, pareillement toutes les parties de l'univers sont réunies selon leur mode

d'exister ; et il énonce donc cela, parce que le beau assure non seulement la permanence des choses en elles-mêmes, mais aussi les associations de toutes les choses au sein du tout, selon la propriété de chacune ;

et dans l'aide et le soutien réciproque des différentes parties,

sicut tectus et paries sustentantur in fundamento et tectum cooperit parietem et fundamenta... Partibus ergo sic dispositis, sequitur earum compositio in toto, secundum quod ex omnibus partibus universi constituitur una rerum universitas.

de même que la toiture et les murs trouvent un appui dans les fondations, et que la toiture recouvre murs et fondations... Donc, les parties étant ainsi disposées, ils s'ensuit qu'elles s'organisent en un tout, à la manière dont une universalité des choses se constitue par l'union de toutes les parties de l'univers.

Le tout, sur le mode de la *localis continentia*, et selon *temporis successionem* (*haec autem dicit ex pulchritudine causari*). Et c'est à la beauté qu'est reconduit le jeu des mouvements et des pauses qui peuple et meut l'univers, régi par la proportion, par l'harmonie et par le rythme suprêmes (cf. c. IV, 1, 4, 5 et 6 ; c. X ; c. XI).

Tout cet Ordre supérieur, animation vitale contrôlée d'une multiplicité dynamique, s'ordonne, en vertu de la Mesure qui le rend un, en une vision de Paix : la *Pax* comme *tranquillitas ordinis*. L'ordre est vie – on l'a dit – mais la dynamique contrôlée devient garantie de Paix. En rappelant cet article du *De veritate* dans lequel la *Pax* se trouve assimilée au Beau, nous nous rendons compte du pourquoi d'une telle équivalence : la Paix, c'est l'immobile perfection de la proportion réalisée, c'est le Beau comme résultat : *appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est terminari in diversa* (« que l'appétit trouve son aboutissement dans le bien et dans la paix et dans la Beauté, cela ne veut pas dire qu'il aboutit à des choses différentes »).

Le Monde comme Grand Être Animé s'est donc offert à nous dans son Originalité Suprême ; toutefois la perspective métaphysique de si grande ampleur s'est également présentée comme la métaphore grandiose de la réalité formelle. Vu à travers la réfraction macroscopique du Cosmos créé, l'apparence formelle de chaque organisme s'est révélée à nous dans la beauté qui lui est propre. Une Beauté ontologiquement immanente, consistant en un rapport qui

ne se surajoute pas à la chose, et ne dissout pas non plus la chose dans sa pure et simple visée, mais qui fait de la chose une structure sise au cœur de sa réalité existentielle ; grâce à quoi la raison qui préside à son existence se mue en raison de beauté, par le fait qu'elle est raison d'ordre et de proportion.

G / À ces innombrables projections ontologiques de la proportion, viennent cependant s'ajouter des aspects psychologiques. Eux aussi, bien sûr, appartiennent à l'ordre cosmique mais, cela dit, ils exigent d'être considérés à part, à cause de l'intérêt esthétique qu'ils présentent.

On parle ici du rapport psychologique qui s'instaure *entre le sens et le ressenti et entre l'intelligence et la chose connue*. Il y a ce rapport premier qui détermine la convenance d'un organe sensoriel déterminé à une qualité objective déterminée, de l'œil aux couleurs, par exemple, ou de l'ouïe aux sons. Mais, confronté à la régularité objective des phénomènes sensibles (à la disposition mélodique d'une succession de sonorités, ou à l'aménagement de plusieurs couleurs), le sens manifeste en outre une connivence naturelle, une aptitude à saisir et à discerner qui incite à parler de lui presque comme d'une *ratio*, et en tous cas comme d'une proportion.

Tout cela, nous l'avons déjà repéré chez Boèce ; et la *quaestio* 5 (art. 4, ad. 1) de la *Prima Pars* contient des renvois importants :

sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva.

le sens éprouve de la délectation quand il perçoit des choses bien proportionnées, qui sont comme des choses qui ont avec lui une similitude, car le sens lui-même possède une certaine raison, comme toute faculté cognitive.

Ce passage est ensuite l'objet d'une explication plus développée dans un extrait du Commentaire du *De anima* (426 a). Thomas d'Aquin commente alors un énoncé d'Aristote qui dit ceci :

Si autem symphonia vox quaedam est, vox autem et auditus est sicut unum et est non sicut unum aut idem, proportio autem est symphonia, necesse est, et auditum, rationem quandam esse.

Si la voix est un genre d'harmonie, et si la voix et l'ouïe sont d'un côté une seule et même chose, et de l'autre sont différents, mais l'harmonie est proportion, donc il est nécessaire d'admettre que l'ouïe même est en quelque sorte raison.

Le commentaire explique :

et dicit quod symphonia, id est vox consonans et proportionata, sit vox quaedam, et vox quodammodo sit idem quod auditus, et symphonia sit quaedam proportio, necesse est quod auditus sit quaedam proportio.

[Aristote] dit que l'harmonie, ce qui veut dire des voix consonantes et proportionnées, est une certaine voix, et que de quelque manière cette voix est la même chose que l'ouïe, et que l'harmonie est une certaine proportion ; il faut admettre que l'ouïe est une proportion.

(Comm. III, 2, 597)

Ici, la *ratio* aristotélicienne est sans conteste assimilée à la *proportio*. Dans ces conditions, même le texte de la *Summa* doit être lu selon cette optique. En outre il nous semble bien que cette proportion doive être entendue comme une disposition du sens au sensible, comme une potentialité ; de fait, tout de suite après, Thomas d'Aquin explique qu'un excédent du sensible corrompt le sens : la convenance réciproque se trouve détruite. Bref, nous sommes en présence de cette proportion sensorielle qui rend les sens aptes à la sensation, et qui consiste en des rapports quantitatifs et qualitatifs déterminés qui doivent servir d'intermédiaires entre les facultés sensibles percevantes et l'objet perçu. Et qui n'est rien d'autre que cet *isomorphisme* entre le champ perceptif et les structures mentales aujourd'hui mis en évidence par une psychologie de la forme qui n'est pas exempte de tentations métaphysiques.

À cette proportion du sens au senti, s'ajoute et s'intègre celle qui existe entre l'intelligence et la chose connue. Un tel rapport était déjà suggéré dans cette *quaestio* 12, a. 1 (*Prima Pars*) qui était au point de départ de notre discussion au sujet de la *proportio* ; le même rapport cognitif entre l'intellect et l'essence divine était rendu possible grâce à un proportionnement de la première à la seconde, encore que celle-ci dépassât tellement les capacités de la première qu'il eût fallu une illumination divine pour que l'opération cognitive

parvînt à son but³².

Thomas d'Aquin prenait donc en considération (comme peut nous le donner à penser le texte du *De anima* examiné) une certaine relation entre les dispositions psychologiques du percevant et la nature de la perception ; en règle générale, la *proportio* psychologique semblerait plutôt destinée à *permettre* l'opération esthétique, tandis que la *proportio* ontologique *fonderait* les raisons du plaisir esthétique. Il nous faut encore rappeler – et tout ceci fera l'objet d'un examen ultérieur – que le fait de porter ses regards sur une chose afin de la voir dans ses connexions formelles, et donc *sub specie pulchri*, implique une spécification de l'attention cognitive, et par là même, de la part du spectateur, une manière de s'apprêter, de se proportionner à la chose en tant que forme ; et voilà donc que la *proportio* psychologique permet l'opération esthétique, mais du même coup la fonde ; en effet, sans le mouvement de spécification cognitive, il n'y aurait pas émergence de la valeur Beauté.

H / Dans toutes les éventualités envisagées, la proportion nous est ainsi apparue comme basée sur la vie de la forme ; en ce sens, celle-ci ne constitue pas une cristallisation statique d'une perfection inerte, mais une unité dynamique. Unité dynamique, parce qu'association de forces vives qui ne s'annulent pas, qui ne se gèlent pas en cours d'association, mais qui donnent vitalité à une activité efficace, justement, en vertu de l'énergie particulière à chacune, qui demeure vivace et agissante.

Unité dans la variété : mais unité qui sans mettre un frein aux mouvements de la multiplicité, se borne à les régler et à les diriger vers une fin.

Il existe une formule fort ancienne appliquée à la beauté de la nature et de l'art : unité dans la diversité. Tout dépend de la façon dont se trouve interprétée la préposition *dans...* La formule n'a vraiment de signification que quand on estime que ses termes concernent un rapport d'énergies. Il n'y a ni plénitude, ni multiplicité de parties, sans différenciations distinctives. Mais elles ne possèdent de qualité esthétique, ainsi qu'il en est de la richesse d'une phrase musicale, que lorsque les distinctions dépendent de résistances réciproques. Il y a unité seulement lorsque les résistances provoquent une suspension, laquelle se résoud à travers une interaction coopérative des énergies opposées. L'un de la formule, c'est la réalisation, à

travers les parties inter-agissantes, de leurs énergies respectives. Les *divers* sont la manifestation des individualisations définies produites par les forces opposées qui à la fin s'équilibrent.

Telle est l'exigence exprimée par John Dewey³³. Il nous semble que la proportion formelle définie par Thomas d'Aquin, du fait même qu'elle affirme comme proportion d'un organisme qui *est* (et qui par conséquent vit), possède ces caractéristiques de dynamicité. Dynamique apparaît la tension qui pousse matière et forme à s'ordonner dans le *synolon*, dans l'être singulier, dynamique la tension qui introduit dans l'essence la vibration d'existence ; et, quittant le plan métaphysique, dynamique est la tension entre les parties, dynamique la tension cognitive sujet-objet ; et dynamique est toute *proportio*, puisqu'elle est coefficient de perfection, d'existence.

Il y a une série de pages du philosophe d'Aquin qui, à cet égard, prennent une valeur hautement indicative. On dit : « indicative » et non pas « r  solvative », car ces pages s'appliquent à un type déterminé d'organisme formel ; mais, tout en définissant un cas particulier, elles n'en attestent pas moins une préoccupation et une exigence. Il s'agit de la discussion sur les *corps mixtes* telle que nous la trouvons dans l'opuscule *De mixtione elementorum* (  d. Perrier, Lethellieux, Paris, 1947 ; cf. aussi *S. Th.*, I, 76, 4).

Le corps mixte est l'organisme résultant de l'association de plusieurs corps élémentaires : exemple typique, le corps humain. Le problème est précisément de déterminer si les corps simples préservent dans le corps mixte leur *forma* substantielle, ou non. La réponse (après de longues réfutations des opinions contraires) est négative. Dans le corps mixte se réalise une nouvelle et unique *forma* substantielle. Nous nous trouvons ainsi en présence d'un authentique organisme structuré de manière individuelle et autonome. Mais justement, dans cette forme ainsi organisée, les éléments constitutifs ne se nivellent pas d'une façon amorphe : les *formes* des corps simples élémentaires ne demeurent pas en acte, mais subsistent *virtute*. Autrement dit, ces qualités des corps simples, qui dépendaient de leur *forma* substantielle dans la mesure où celle-ci constituait leur principe actif, se tendent et se composent en une qualité nouvelle, propre au nouveau corps mixte et dépendante de la nouvelle *forma*, mais qui vit par l'effet de ce continu  l équilibre de vertus agissantes des corps simples.

Il s'agit de qualités, de *virtutes*, d'énergies dynamiques qui subsistent et agissent et par lesquelles le corps mixte acquiert vie.

Évidemment, dans un cas de ce genre, on devra parler bien plutôt d'intégration que d'interaction, néanmoins il s'agit d'une intégration qui n'abolit pas, qui ne rend pas amorphe : « *Salvatur enim virtus eorum.* » L'application du principe de la *proportio* dans le domaine artistique viendra confirmer à nouveau cette affirmation d'un dynamisme formel.

I / En conclusion, les différents types de proportion que nous avons passés en revue nous ont éclairés, avec une certaine ampleur, quant aux motifs pour lesquels la proportion, coefficient de beauté, se rattache au monde de la forme et nous permet ainsi une valorisation esthétique de chaque organisme, qu'il soit artistique ou naturel, sensible ou spirituel.

La table des proportions que nous avons établie n'a pas été exhaustive ; on a relevé les modes principaux, à titre indicatif et explicatif, on a suggéré la fécondité dont cette notion peut faire preuve dans le système, c'est tout. Mais c'est un fait que la *proportio*, en tant que constitutive du Beau (et qui lui est donc coextensible), possède la même portée transcendante que lui. Les dérivés analogues de la *proportio* sont innombrables. Toute chose existante (et, comme telle, belle) est susceptible de nous offrir une nouvelle *proportio* insoupçonnée. Les *proportiones* possibles se révèlent infinies dans le monde naturel comme dans celui de l'art :

Pulchritudo, sanitas et huiusmodi dicuntur quodammodo per respectum ad aliquid : quia aliqua contemperatio humorum facit sanitatem in puero, quae non facit in sene... Unde sanitas est proportio humorum in comparatione ad talem naturam. Et similiter pulchritudo consistit in proportionem membrorum et colorum. Et ideo alia est pulchritudo unius, alia alterius.

On parle de la beauté, de la santé et d'autres choses de ce genre, d'une certaine façon, par rapport à quelque chose : en effet, certaine combinaison des humeurs procure la santé chez l'enfant, ce qu'elle ne fait pas chez le vieillard... De sorte que la santé consiste dans une proportion des humeurs convenant à telle ou telle nature. Et pareillement la beauté consiste dans la juste proportion des membres et des couleurs. Et, donc, une chose a sa beauté, une autre chose en a une différente.

(Comm. in Psalm. XLIV, 2)

Si la proportion était uniquement une valeur mathématique, il existerait une norme fixe capable de la déterminer et d'en prévoir les incarnations ; mais la proportion est une *matrice transcendante* qui peut se réaliser sous les aspects les plus nouveaux et les plus inattendus. Il suffit que soit conçue une forme nouvelle pour que le rapport entre elle et la matière prenne corps selon une mesure totalement neuve.

Ordo semper dicitur per comparisonem ad aliquod principium. Unde sicut dicitur principium multipliciter... ita etiam dicitur ordo.

On parle toujours de l'ordre par comparaison avec quelque principe. Par conséquent, de même qu'on parle d'une multiplicité de principes, on parlera aussi de même de l'ordre.

(S. Th., I, 42, 3 col.)

Il n'y a pas de règles pour l'*ordre*. En lui est la règle, mais une règle transcendante ; et ici « transcendantal » peut être lu dans un sens scolastique, mais aussi bien dans un sens kantien. De fait, dans une perspective selon laquelle les lois de l'intelligence sont les lois de l'être, les formes *a priori* de la connaissance sont aussi les formes de l'être *a priori* en tant qu'il est *in mente Dei*.

L'ordre, plutôt qu'un modèle à égaler, est une exigence à satisfaire : il y a un besoin de proportion qui se trouve comblé seulement lorsque la proportion se réalise. Et comment la reconnaître ? Sa reconnaissance aussi est – au fond – une nouvelle opération de proportion psychologique, puisque le sens *ratio quaedam est*, et est apte à percevoir l'harmonie familière des choses, sous quelque aspect qu'elle se produise.

Toutefois, en présence de cette interrogation, le concept si fécond de *proportio*, après avoir manifesté sa fonction centrale dans l'esthétique thomiste, après avoir ouvert la voie à de nombreuses solutions, se révèle inadéquat. La forme proportionnée en elle-même et à elle-même, et proportionnée à nous, requiert peut-être aussi d'autres caractéristiques, expressives et déclaratives, qui puissent la révéler dans sa perfection. Voici des problèmes et des impératifs qui peuvent se trouver résolus et satisfaits par les discussions qui vont suivre, et spécialement par celles à propos de la *claritas*.

4.5 – L'integritas

L'*integritas sive perfectio* est encore une autre caractéristique du Beau ; c'est du moins ce qui nous est indiqué dans *S. Th.* I, 39, 8 col. Ainsi qu'on l'a déjà rappelé, c'est la seule fois que le terme apparaît, en tout cas avec sa référence précise aux caractères formels du Beau. Pour cette raison, il a été quelquefois négligé ou détourné par bien des commentateurs. À partir de quelques textes thomistes qui parlaient de l'*integritas* comme *magnitudo* du corps humain, on a déduit qu'il ne s'agirait là que d'un concept rudimentaire et ingénu ; d'autres fois, toujours en s'appuyant sur les passages auxquels on a fait allusion, on a interprété l'*integritas* comme ampleur et puissance aptes à susciter un plaisir de grande envergure³⁴. Nous estimons en revanche beaucoup plus pertinentes ces interprétations qui, sans accorder une bien grande attention à l'*integritas*, la ramènent à une forme particulière de *proportio*. En effet, en énumérant les différentes manières selon lesquelles une chose peut être dite proportionnée, nous avons signalé également l'adéquation de l'objet à lui-même, à ce qu'il doit être pour répondre aux exigences de sa *forma* propre. L'*integritas* est *perfectio*, c'est-à-dire justement la réalisation achevée de ce que la chose devait être :

Prima quidem perfectio est, secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit.

Or la perfection première consiste en ce que la chose est parfaite dans sa substance. Or pareille perfection est la forme du tout, telle qu'elle se manifeste par la réunion complète de ses parties.

(*S. Th.*, I, 73, 1 col.)

La chose à laquelle rien ne manque a réalisé son adéquation : *quae enim diminuta sunt, turpia sunt* ; et cet énoncé est introduit afin d'illustrer la portée de la notion de totalité ou *integritas* (*S. Th.*, I, 39, 8 col.).

Une forme de la *proportio*, donc, mais d'une telle importance qu'il convenait de la mentionner à part. La notion d'intégrité revient fréquemment, sous des aspects variés, en différents points de l'œuvre de Thomas d'Aquin, et devient critère esthétique non seulement sur un plan métaphysique, mais également comme catégorie concrète du jugement critique :

Deformitas in corpore humano potest esse dupliciter ; scilicet uno

modo defectus alicuius membri, sicut mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum.

La difformité dans le corps humain peut se manifester d'une double façon ; il y a une manière évidente qui consiste dans l'absence d'un membre, et c'est ainsi que nous déclarons laids les hommes amputés, en effet il manque en eux la nécessaire proportion des parties au tout.

(IV Sent., d. 44, q. 3, 1 a, c.)

L'implication est on ne peut plus claire : dans le cas du mutilé nous nous trouvons en présence d'une forme à laquelle vient à manquer la plus pleine des proportions, celle de soi-même à soi-même ; et de plus ses parties, proportionnées en tant que parties d'une forme achevée, manquent à un moment donné d'équilibre, s'évertuent à simuler un tout qui n'existe plus, se disposent en un effort qui, dans une certaine direction, est vidé de sens, manquent de certaines correspondances et symétries déterminées.

Vu sous cet éclairage, le concept d'*integritas* (si aisément assimilable à la *proportio*) se rapproche beaucoup de la conception de la *forme formante* proposée par Luigi Pareyson : « que l'ouvrage possède tout ce qu'il doit posséder, rien de plus et rien de moins, est dû au fait que le processus qui l'a formé ne saurait être poursuivi au-delà de son propre accomplissement : il ne peut s'interrompre avant, ni vouloir se poursuivre après que la forme a été réalisée, car, dans le premier cas, la forme ne parviendrait pas à l'existence et la formation avorterait, et, dans le second cas, la forme, prolongée au-delà de sa maturation, finirait par se disperser et se détruire »³⁵.

Que l'on compare avec le Commentaire du *De anima* (II, 8, 332) :

Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti... Omnes homines non sunt unius quantitatis. Sed tamen est aliqua quantitas tam magna, ultra quam species humana non porrigitur ; et alia quantitas tam parva, ultra quam homo non invenitur.

Il est toutefois manifeste que, chez tous les êtres qui sont selon la nature, il existe une limite fixée, et une mesure déterminée de la grandeur et de l'accroissement... Tous les hommes ne sont pas égaux sous le rapport de la quantité. Mais malgré tout, il existe certaine quantité très grande, au-delà de laquelle l'espèce humaine ne saurait être développée ; et une autre quantité, très

réduite, en deçà de laquelle l'homme n'existe plus.

Il y a une atteinte portée à l'*integritas* par défaut, et une autre par dépassement ; et de fait *formae rerum sunt sicut numeri*, de sorte qu'une modification en quelque sens que ce soit, par soustraction ou par addition, bouleverse la constitution de l'espèce originelle et la change en une autre. Quant à la forme artistique, le philosophe rappelle que les choses peuvent être dites vraies, d'une double façon : selon qu'elles sont adéquates à notre intellect (vérité logique), et selon qu'elles sont adéquates à l'idée qui préexiste d'elles *in mente Dei* (vérité ontologique). Dans le but d'illustrer cette vérité ontologique (qui en cette qualité est à la fois existence, bonté et donc beauté), il rappelle que :

Unaquaque res dicitur vera absolute, secundum ordinem ad intellectum a quo dependet... Dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis.

(S. Th., I, 16, 1 col.)

Quelque chose que ce soit est dite vraie absolument, selon la disposition de l'intellect dont elle est dépendante... On dit en effet d'une maison qu'elle est vraie, quand elle est faite à la ressemblance de la forme qui est dans l'esprit de l'ouvrier.

Il existe donc, pour l'ouvrage artificiel aussi, une forme qui préside à sa formation et la conduit en fonction de lois particulières ; une forme à la lumière de laquelle l'appréciation de l'ouvrage doit être élaborée... « L'intégralité de l'ouvrage se révèle seulement à qui saura saisir la totalité *dans son opération* d'en animer les parties, de se les agréger et de les requérir et de les ordonner »³⁶.

La manière thomiste de concevoir l'activité formante de la forme ne concorde pas totalement avec les vues qui se dégagent des citations que nous avons faites d'un penseur d'aujourd'hui ; des pages où la forme formante est perçue, plutôt que sous son aspect d'idée antérieure à l'ouvrage, comme une loi de formation qui apparaît et se déploie dans un devenir qui coïncide avec le processus formateur. Mais le point qui nous intéresse et qu'introduit un débat au sujet de l'*integritas*, c'est que la compréhension esthétique de la chose doit être procurée sous la tutelle d'une idée de la chose elle-même qui permette de juger du degré d'adéquation

réci-proque. Face à l'homme mutilé l'impression est instantanée : la notion d'intégrité du corps humain nous est familière, le jugement est immédiat.

Quant aux confusions qu'une conception de la beauté et de l'intégrité comme *magnitudo corporis* pouvait provoquer, les conclusions auxquelles nous sommes parvenu nous permettent de répondre que oui, effectivement, une certaine grandeur, une taille déterminée du corps (l'homme longiligne et athlétique des statues gothiques) devient un élément essentiel de cette idée du corps humain, qui préside à la contemplation esthétique d'une représentation de l'homme. L'homme apparaîtra véritablement beau à condition qu'il ait réalisé ce que postulait la nature humaine, y compris une grandeur et un aspect majestueux appropriés et de rigueur. Et par là, même ce motif apparemment superficiel peut se trouver reconduit à ses racines ontologiques. Dans une telle hypothèse, le terme *pulchrum* se revêtira de sa signification propre, ontologique, tandis que la qualification de *formosus* serait plutôt à ramener à cette *formositas* dont parlait déjà Boèce, et qui est pure apparence extérieure. L'homme de taille anormalement petite pourra toujours posséder un aspect extérieur avenant, il lui manquera tout de même une proportion plus profonde, cette proportionnalité à la nature humaine pleinement comprise.

4.6 – La claritas. Données historiques

L'univers de la proportion s'est offert à nous comme un univers aux apparitions toujours nouvelles et imprévues : l'ordre est norme transcendante. Comment, dès lors, sera-t-il possible de le reconnaître ? La proportion, réalité des choses, détient-elle en elle-même une capacité expressive qui lui permette de se déclarer ? Y a-t-il une manière spécifique que la *proportio* posséderait de s'offrir au sujet contemplant ? En somme, l'ordre, pour accéder à la qualité esthétique, devrait être doté d'une force d'auto-expression capable de le rendre perceptible et reconnaissable comme tel. Or, cette impression d'ordre est-elle suscitée par l'aptitude d'un sujet contemplant, ou bien représente-t-elle une propriété ontologique de la forme ? Thomas d'Aquin fait intervenir la *visio* dans le jeu de la réalité esthétique, mais il n'en demeure pas moins qu'une certaine caractéristique objective, la *claritas*, est là, qui pourrait suggérer de nouvelles filières de recherche. Il est toutefois indéniable que ce terme *claritas*, pour peu qu'on aille en repérer l'apparition dans l'œuvre du philosophe d'Aquin, revêt une variété de significations

de nature à laisser perplexe ; il passe d'acceptions fort simples à un emploi du terme dans le traitement de questions mystico-métaphysiques, tant et si bien que l'usage extrêmement changeant qu'il en fait nous rend très hésitant quant à sa portée exacte.

D'ordinaire, toutes les fois qu'il doit fournir une illustration sur un sujet, Thomas d'Aquin nous propose l'exemple le plus à la portée et le plus superficiel :

Et iterum claritas ; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur (S. Th., I, 39, 8 col.). Ad rationem pulchri sive decori concurrit et claritas et debita proportio... Unde pulchritudo corporis in hoc consistit, quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debita coloris claritate (S. Th., II-II, 145, 2 col. ; cf. aussi DN, IV, 5 exp. 339).

Et également la clarté ; en sorte que les choses qui possèdent une belle couleur sont dites belles. À la définition du beau (autrement dit de l'ornement) concourent et la clarté et une juste proportion... En sorte que la beauté du corps consiste en ceci, qu'il convient que l'homme ait les parties de son corps bien proportionnées, avec aussi certaine clarté appropriée du coloris.

Il s'agit de cette façon d'interpréter la beauté comme couleur convenablement répandue, que nous avons rencontrée dans toutes les formulations classiques, depuis les Stoïques jusqu'à Plotin, et constamment associée à la *proportio*. Si nous ne poussons pas plus avant, la *claritas* se limite à n'être que le doux incarnat d'un visage, ou la chaleureuse polychromie d'une statue, ou le verdoisement luisant d'une prairie. Opposée à la *symmetria*, la *claritas* sera le *chrôma* (« *brightness of colour* » : c'est ainsi que la définit Bosanquet, sans se mettre en quête de significations ontologiquement plus profondes), et son origine ne sera ni ontologique ni métaphysique, mais simplement physique : la *claritas* comme effet de lumière. C'est là-dessus que s'ouvre un chapitre consacré à la physique aristotélicienne de la lumière et de la couleur qui, tout en nous expliquant le mécanisme des phénomènes lumineux et des impressions qui leur correspondent, ne nous apporte cependant rien sur le sujet qui nous intéresse.

Pulchritudo coelestium corporum praecipue consistit in luce.

La beauté des corps célestes consiste principalement dans la

Indéniablement, lumière et couleur sont des composantes de la beauté ; mais si nous remontons jusqu'à l'origine des deux phénomènes, nous n'y découvrons rien de remarquable sur le plan esthétique. Nous apprenons que la lumière n'est pas un corps ni une substance, mais une propriété du corps qui possède une luminosité autonome ; qualité qui ne passe pas dans le corps opaque éclairé, mais qui fait naître en lui luminosité et couleur, traduisant ainsi en acte une potentialité intrinsèque (la *diaphanite*) ; c'est grâce à ce processus que sont produites les couleurs et toute sorte de clarté³⁷. Mais pourquoi la couleur plaît-elle, qu'y a-t-il de façon générale dans la clarté qui soit de nature à éveiller et provoquer notre jouissance esthétique ? La *claritas* est-elle toujours et exclusivement entendue de cette manière limitée à la physique ?

Mais ce qui à première vue déconcerte l'exégète, c'est au contraire le fait qu'à d'autres endroits la notion de *claritas* est prise dans un sens différent. De fait il est question parfois de la *claritas* comme d'un *lumen rationis* ; au point que le péché d'intempérance est déclaré condamnable, également, à cause de la moins-value esthétique qu'il comporte, étant donné que, dans le plaisir immodéré et intempérant *minus apparet de lumine rationis, ex qua tota claritas et pulchritudo virtutis* (S. Th., II-II, 142, 4 col.). Et dans tel passage où il est traité de la beauté et de la proportion de la vie rationnelle et morale, l'auteur rappelle que la *claritas* se rencontre *radicaliter in ratione* (comme c'était déjà le cas pour la proportion), parce que le *lumen manifestans* est le propre de la raison (S. Th., II-II, 180, 2 ad. 3). Ajoutons que, dans la *quaestio* 145, a. 2, de la *Secunda Secundae*, aussitôt après qu'il a proposé comme exemple de *claritas* la pure et simple couleur, Thomas d'Aquin définit la beauté spirituelle en termes de discours ou d'agissement proportionnés *secundum spiritualem rationem claritatis*. Toujours dans le même article, en outre, la seconde objection et la *responsio* qui lui est opposée nous parlent de *claritas* selon une acception encore différente, laquelle proviendrait étymologiquement de *clarus* au sens de « renommé, estimé » ; en somme, d'une *claritas* qui aurait sa source dans la gloire dont l'individu est métaphoriquement paré, une gloire qui, en l'occurrence, découle de la vertu (de ce point de vue, l'être vertueux est beau également à cause de l'effet produit par cet éclat extérieur qu'il possède et impose au jugement d'autrui).

Une autre série de « questions » amène aussi à nous parler de la

claritas des corps des bienheureux et du corps du Christ transfiguré, des choses de ce monde à l'heure de l'accomplissement des temps, etc. Il s'agit donc alors de *claritas* dans le sens mystique et escatologique, et de toutes façons d'une *claritas* d'un genre particulier, qu'on chercherait en vain à découvrir sur terre.

Cet examen nous a par conséquent montré que le terme *claritas* ne revêt pas une signification univoque, et qu'au contraire il est susceptible de connoter des manifestations qui se situent à des niveaux ontologiques variables. De ces connotations, nous avons relevé au moins quatre sortes :

1 – la *claritas* comme lumière et couleur physiques ;

2 – comme *lumen manifestans* rationnel ;

3 – comme resplendissement d'une gloire terrestre ;

4 – comme gloire céleste, présente dans les âmes des bienheureux, dans le corps du Christ transfiguré et dans une résurrection des choses.

Or, toutes ces acceptions différentes se trouvent légitimées par le fait que la notion de *claritas*, probablement aussi ancienne que celle de *proportio*, s'est trouvée dotée, alors qu'elle se répandait dans toute une tradition antique et médiévale, d'une multitude de significations, mais dépourvue en revanche de cet aspect univoque qui était propre à la *proportio*.

Thomas d'Aquin, donc, utilise une appellation traditionnelle dans ses significés devenus d'emploi courant. Toute la question est maintenant de savoir si, pour lui, cette prolifération des significés peut être ramenée à un commun dénominateur. Mais il faudra tout de même auparavant examiner un peu la façon dont cette notion se manifeste dans le développement de la pensée médiévale³⁸.

Le concept de lumière apparaît contradictoire chez Thomas d'Aquin, du seul fait qu'il est contradictoire dans toute la tradition médiévale. Et d'abord, tandis que la sensibilité à l'idée de proportion est innervée, sans risque d'équivoques, par tout un fond doctrinal qui est pour elle un support et une incitation, la sensibilité à la lumière et à la couleur a l'air d'être plutôt une manifestation irréfléchie d'un goût très répandu. À l'homme du Moyen Âge, plaisent beaucoup les choses lumineuses, colorées, éclatantes. L'immédiateté et la simplicité semblent être les traits distinctifs du penchant chromatique médiéval : et ici il suffit de se reporter aux miniatures de l'époque pour s'apercevoir que le peintre a constamment recours à des couleurs fondamentales, à des contrastes accusés, à des pourtours chromatiques qui ne font pas de place à la

nuance. Ce n'est pas cultiver le lieu commun que de parler de couleur héraldique, car la miniature emprunte à l'héraldique le rejet de tout ce qui serait clair-obscur, et le plaisir de marquer la couleur sans ambiguïté possible. On retrouve le même phénomène chez les poètes, dont les options chromatiques ne sont jamais ambiguës : l'herbe se doit d'être verte, le sang rouge, le lait tout blanc. Aucune couleur ne s'efface dans des zones d'ombre.

On retrouve la même préférence pour les couleurs simples chez les théoriciens. Hugues de Saint-Victor (*Discalicon* VII) et Guillaume d'Auvergne (*De faciebus mundi*) célèbrent la couleur verte comme la plus belle de toutes, et le second s'essaie même à une justification en termes psychologico-relationnels : le vert prendrait en effet place entre le blanc qui dilate l'œil, et le noir qui le contracte³⁹. Et à ce point nous ne tiendrons alors plus pour ingénues et évidentes des déclarations comme celles de Thomas d'Aquin, selon qui *quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur* (*S. Th.* I, 39, 8 col.), étant donné qu'il existe tout un courant culturel qui justifie des assertions de ce genre. La question sera seulement de savoir comment la donnée procurée par le goût vient s'insérer dans l'explication systématique.

On a parlé de la couleur : mais à l'origine de la couleur, il y a des effets de lumière. Le problème de la lumière fonde le problème de la couleur. Et la mystique de la lumière, le goût de la lumière, le topos poétique de la célébration de la lumière, sont autant de constantes de la culture médiévale.

Toute une littérature s'extasie devant la splendeur de la flamme, devant l'éblouissement des rayons. La manière dont Suger voit la lumière qui ruisselle des vitraux de son église – nous l'avons rappelé dans le premier chapitre – naît d'une esthétique (néoplatonicienne) de la lumière⁴⁰. Le *Paradis* dantesque met en œuvre tout un répertoire de métaphores et de conventions patristiques pour traduire en termes de luminosité les réalités théologiques⁴¹. La prose des mystiques identifie sans hésitation l'expérience directe du divin avec l'expérience lumineuse. Dans les visions de sainte Hildegarde, on lit des passages de ce genre : « Je suis l'essence vivante et embrasée de la Divine Substance, qui brûle dans la beauté des champs. Je resplendis dans l'eau, je brûle dans le soleil, la lune, les étoiles... »⁴²

Dieu apparaît donc essentiellement comme lumière : on l'a déjà entrevu chez Scot Erigène et chez le Pseudo-Denys. Mais ce n'est pas de façon autonome que le Moyen Âge a élaboré cette tendance. Il y a toute une tradition orientale qui traverse jusqu'à la culture latine

du Bas-Empire, et qui provient du Rê des Égyptiens et de l'Ahura Mazda iranien, qui circule grâce à la médiation des néoplatoniciens – lesquels remontent à l'idée du Beau de Platon, soleil des idées – et arrive, en passant par les textes de saint Augustin, précisément jusqu'aux métaphores denysiennes de Dieu comme *lumen*, feu, fontaine de clarté⁴³. Dans le même temps la tradition arabe, à mesure qu'elle se trouvait assimilée, transmettait des visions panthéistes, à travers les écrits d'Avempace (Ibn Bâdjda) et de Ibn Tufayl⁴⁴.

Dans ces conditions, lorsque la théologie et la philosophie entrent en contact avec le goût commun, elles trouvent un terrain d'entente, et il serait malaisé de dire si c'était le goût qui influait sur les formulations théoriques, ou si le goût était influencé par elles. Ce qu'en revanche on peut dire, c'est que la théorie, à mesure qu'elle s'affine, ne peut enregistrer cette rencontre sans se heurter à un problème, qui se présentera clairement dans les textes que nous allons maintenant examiner.

En d'autres termes, alors que littérature, peinture et mœurs manifestaient la richesse de sensibilité chromatique dont on a parlé, la pensée théorique, en la thématissant, enregistrait une contradiction. Contradiction qui apparaît, peut-être pour la première fois, avec une netteté exemplaire, dans un passage de saint Augustin, dans le *De quantitate animae*, où, après avoir élaboré une représentation du beau comme régularité géométrique, et après avoir donc défini le triangle équilatéral comme plus beau que le triangle scalène, parce que pourvu d'une plus grande égalité, puis déclaré supérieur le carré, il affirme à la fin que la plus belle de toutes les figures est le cercle, dans lequel aucun angle ne vient rompre la continuité de la circonférence. Mais, à force de déduction, voilà qu'Augustin se trouve contraint de définir comme la meilleure de toutes le point, qui est un, indivisible, centre, commencement et achèvement de soi-même, pivot générateur de ce même très beau cercle⁴⁵. Seulement, de cette manière, une théorie qui rendait compte de la beauté des entités géométriques à travers une série de corrélations mesurables entre des entités quantifiables (et nous sommes encore ici dans une esthétique des proportions) débouche sur une esthétique qualitative. S'il est vrai que le Beau naît d'un système de relations, comment le point, qui n'est absolument pas corrélé, pourra-t-il être beau ?

L'opposition entre quantitatif et qualitatif, entre ce qui est mesurable et ce qui est objet d'intuition, est en fin de compte celle entre *proportio* et *claritas*. La beauté possède deux caractéristiques qui ne peuvent être ramenées l'une à l'autre. Le goût courant, la

pratique artistique peuvent s'accommoder de cette contradiction et la résoudre de fait grâce à une sorte de principe de complémentarité, vécu et non pas théorisé. La spéculation philosophique ne saurait s'abaisser à ce compromis, et il n'est pas non plus à la portée de la mentalité médiévale de théoriser un principe de complémentarité, dans le sens que lui a attribué la physique contemporaine : ou bien elle ramène l'univers entier à une explication unitaire, ou bien elle échoue. La contradiction entre nombre et lumière représente donc un de ses bancs d'essai.

Parmi les solutions que la pensée scolastique apporte au problème, nous pourrions repérer deux courants : l'un qui s'inspire d'une cosmologie physico-esthétique et dont les représentants sont Robert Grosseteste et saint Bonaventure ; l'autre inspiré d'une ontologie de la forme, théorisée par Albert le Grand et Thomas d'Aquin.

À la base de l'un et l'autre courants, nous pourrions mettre en lumière un ensemble de préoccupations communes. D'un côté, la polémique antimanichéenne déjà signalée, qui porte à unifier les caractéristiques positives de l'univers en les faisant naître toutes d'un principe commun. D'un autre côté, nous avons l'influence des recherches dans le domaine de l'optique qui se développent au XIII^e siècle, et auxquelles nous nous sommes déjà référé en parlant des problèmes de la vision. Roger Bacon est en train de célébrer dans l'optique la nouvelle science destinée à résoudre tous les problèmes ; dans le *Roman de la Rose*, Jean de Meung fait tenir à Nature un discours sur les merveilles de l'arc-en-ciel et sur les effets prodigieux des miroirs courbes où nains et géants se retrouvent avec leurs proportions respectives inversées ; et enfin Vitellion reprend, ainsi qu'on l'avait déjà indiqué au chapitre précédent, dans son *De perspectiva*, le *De aspectibus* de Alhazen (rédigé entre le X^e et le XI^e siècles). La psychologie de la vision esthétique s'affirme selon des voies autonomes, mais il serait erroné de l'imaginer distincte d'un développement de la métaphysique de la lumière. Avec Robert Grosseteste, la métaphysique de la lumière revêt une forme systématique et s'identifie à la métaphysique de la proportion⁴⁶.

L'évêque de Lincoln parvient à démontrer que la lumière et la proportion ne sont pas des réalités dissemblables (comme dans la théorie, moderne, de la perception et de la communication, où s'opposent l'analogique et le digital). Et, en tout premier lieu, si la beauté se fonde sur la proportion, la lumière doit être considérée comme la proportion par excellence :

[lux]per se pulchra est, quia ejus natura est simplex, sibi que omnia simul. Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata ; proportionum autem concordia pulchritudo est.

[la lumière] est belle par soi, parce que sa nature est simple et que pour elle toutes choses sont en même temps ; c'est pourquoi elle possède l'unité la plus grande, et est le plus harmonieusement proportionnée à elle-même par l'effet de son égalité ; et l'accord des proportions signifie la beauté.

(Commentarium in Hexaameron, cf. Pouillon)

En ce sens Dieu sera donc *summe simplex sui ad se summa concordia et convenientia* (*Comm. in Divinis Nominibus*, cf. Pouillon). À ce point, cependant, il serait raisonnable d'interpréter la solution élaborée par Grosseteste comme un simple tour de passe-passe verbal, et nous ne nous serions pas beaucoup éloignés de la célébration augustinienne du point. La fusion des deux concepts doit être recherchée dans un autre cadre, non pas celui des justifications esthétiques mais celui des théorisations cosmologiques à propos de la lumière.

La lumière, en tant que puissance créative (et la composante néoplatonicienne est ici flagrante) se matérialise en se diffusant en fonction des résistances qu'elle rencontre dans la matière. Au moyen de ce qu'on a pu définir un bergsonisme avant la lettre, Grosseteste dessine l'image d'un élan vital qui, au contact de l'obstacle matériel, se particularise en des rapports mathématiques. La proportion est la forme que la lumière, en se matérialisant, impose aux entités qu'elle produit :

*lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphaera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat ombrosum... Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis*⁴⁷.

la lumière se diffuse par elle-même de toutes parts, de sorte qu'à partir d'un simple point lumineux, une sphère de lumière aussi grande qu'on voudra se trouve engendrée, à moins qu'un corps ombreux n'y fasse obstacle... Donc la corporéité est ou bien la lumière elle-même, ou bien elle correspond à une force agissante et propre à introduire des dimensions dans la matière, en tant qu'elle participe de lumière et agit selon la vertu de la

lumière elle-même.

L'opération réalisée par Grosseteste est, de notre point de vue, d'une grande importance : elle nous prouve que l'on peut parler de manière homogène de la *proportio* et de la *claritas*. En revanche, pour une approche de la solution que nous découvrirons chez Thomas d'Aquin, celle de Grosseteste nous engagerait dans une mauvaise direction. En fait, la fusion entre les deux valeurs ne se produit que si l'on choisit l'un comme cause et l'autre comme effet. Pour Grosseteste la *proportio* est engendrée par la *claritas*.

Chez Thomas d'Aquin les deux valeurs s'ordonnent au contraire dans un contexte hylémorphique d'où reste absente toute suggestion émanatiste. Mais il ne sera pas sans intérêt d'examiner, sans entrer dans le détail, la manière dont la perspective platonicienne et la perspective aristotélicienne trouvent un terrain de rencontre dans la solution que saint Bonaventure propose du problème.

Pour le philosophe de Bagnoregio, la lumière reflète la puissance participante de Dieu, mais elle appartient en propre aux corps en tant qu'elle est leur forme substantielle :

lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corporum secundum cujus maiorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.

la lumière est la nature commune qu'on trouve en chaque corps, corps céleste ou corps terrestre... La lumière est la forme substantielle des corps, en vertu de laquelle les corps possèdent l'être d'autant plus véritablement et dignement qu'ils participent d'elle à un plus haut degré.

(II Sent., 12, 2, I, a. 4 ; II Sent., 13, 2, 2 col.)

On dira que, comme pour Grosseteste, la *lux* est avant tout libre capacité de diffusion, origine de tout mouvement ; et elle pénètre jusque dans les entrailles de la terre, y formant les minéraux et les germes de la vie, y introduisant la *virtus stellarum* ; mais, à ce même titre, elle est forme substantielle. Avec cette particularité qu'elle est une forme substantielle qui provient d'en-haut et qui emplit les corps de sa vertu ; comme lorsque, en tant que *lumen*, transporté à travers les espaces par les moyens transparents, elle se trouve réfléchi en tant que *color* ou *splendor* par le corps opaque contre lequel elle se heurte, y apparaissant (et ici, la solution est

aristotéliquement correcte) comme forme accidentelle.

Nous rencontrerons également chez Thomas d'Aquin une idée de ce genre, mais seulement quand il parlera de la lumière comme *lumen*, au sens physique : en ce sens-ci, elle sera une *qualitas activa consequens formam substantialem solis* (S. Th., I, 67, 3 col.) qui retrouve dans le corps diaphane une capacité de réception et de retransmission : *ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*⁴⁸, et dans cette acception il s'agit d'une disposition accidentelle. Mais quand il parlera de lumière au sens métaphysique, Thomas d'Aquin, comme nous le verrons, entendra parler de quelque chose qui, comme la *forma* aristotélicienne, fait partie de l'organisme corporel et est *de* l'organisme corporel ; effet, sans doute, comme tout principe de vie, de la participation divine, mais non pas procuré au corps par voie d'émanation, comme entité extra-corporelle qui se concrétise dans les corps, en existant dans la plénitude propre de ceux-ci.

Pour parvenir à ces conclusions, il convient toutefois de « faire parler » les courts textes thomistes relatifs à la *claritas*, laquelle habituellement est introduite dans des contextes apparemment plus modestes. Mais d'autre part il était exclu que Thomas d'Aquin négligeât l'aspect métaphysique du problème, en n'en accueillant que le côté le plus frappant et le plus élémentaire : on doit se demander toutefois s'il adhérerait sans réticences aux interprétations néoplatoniciennes, plus ou moins ouvertement émanatistes. On ne peut négliger le fait que pour Thomas d'Aquin le terme *claritas* ne se présentait qu'en relation avec le Beau. La *claritas*, pour les métaphysiciens de la lumière du XIII^e siècle, était un principe constitutif du réel, et pas simplement une catégorie esthétique ; pour Thomas d'Aquin, au contraire, elle n'avait rien à voir avec la structure objective de l'être, mais revêtait seulement une signification restreinte attachée aux problèmes de la beauté. Il fallait donc bien que, tout en acceptant et en assimilant l'énorme masse de suggestions que lui procurait l'ensemble de la tradition, la notion fût fondée par lui sur d'autres bases.

Pour nous éclairer sur ce point, il suffira de l'examen du *De pulchro et bono* d'Albert le Grand, car c'est là seulement que nous trouverons la question traitée avec une clarté qu'il ne nous sera pas possible de retrouver ailleurs, pas même dans les ouvrages de Thomas d'Aquin. Pour la première fois en effet Albert le Grand insère le thème de la *claritas* dans le cadre de l'hylémorphisme aristotélicien, ramenant ce problème-là aussi à celui de la *forma*, dans la ligne de la solution déjà esquissée dans la *Summa* d'Alexandre de Hales. Dans son traité, Albert le Grand opère un

renversement des positions vraiment remarquable ; car la *claritas*, le *splendor*, de principe métaphysique, de réalité transcendante s'intégrant aux corps par voie d'émanation (ou bien de simple propriété physique des corps) qu'elle était, devient principe ontologique immanent à l'organisme :

Pulchrum (dicit) splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas et terminatas... Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae supra partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

Le Beau (dit-il), c'est le resplendissement de la forme substantielle ou actuelle sur les parties de la matière proportionnées et achevées... La raison du beau consiste universellement dans le resplendissement de la forme sur les parties de la matière proportionnées, ou bien sur les diverses énergies ou opérations.

Comme on le verra plus explicitement par la suite, cette *resplendentia* est à identifier aussi avec l'autre terme, la *claritas* : « *Pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem quandam super quaedam proportionata.* » Selon Albert le Grand, donc, la véritable et effective *ratio pulchri* consiste dans la *resplendentia* ; il n'est plus question de trois, ou plus, critères formels : ce qui compte substantiellement, c'est ce resplendir de la forme :

Pulchritudo non consistit in componentibus, sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali.

La beauté ne consiste pas dans les composantes, comme c'est le cas pour les choses matérielles, mais dans le resplendissement de la forme, comme c'est le cas d'un point de vue formel.

Ainsi donc la proportion même peut ici apparaître comme la disposition ordonnée de la multiplicité, à laquelle est toutefois essentielle la lumineuse empreinte de la *forma* ordinatrice ; comme le remarque De Bruyne, la *convenientia* est plutôt un substrat, une condition nécessaire mais subordonnée. La vraie marque distinctive du beau, c'est la *resplendentia*. Or, Albert le Grand insiste d'une façon hautement explicite sur le fait qu'à la base de ce phénomène de resplendissement se trouve la *forma* en qualité de principe organisateur. Rappelons donc que, dans cet opuscule, le docteur se livre à un commentaire du Pseudo-Denys, et qu'il est

continuellement tenté, par conséquent, d'attribuer à la *claritas* une signification transcendante. Denys énonce par exemple, à propos de la Beauté Suprême : « *consonantiae est claritas causa, ad similitudinem luminis, cum fulgore immittens universi pulchrificas fontani radii ipsius, traditiones* » (dn, 4, 5, 135) ; mais Albert le Grand à maintes reprises spécifie : « *congregare convenit pulchritudini in quantum est forma, et secundum hoc non convenit lumini.* » Et néanmoins c'est précisément cette *forma* agrégeante qui devient principe de resplendissement. « *[Forma] secundum autem quod resplendet super partes materiae sic est pulchrum habens rationem congregandi* » (cf. *De pulchro et bono*, éd. Mandonnet, p. 220-227).

Dans le cours de toute cette discussion, Albert le Grand veut parler de la beauté métaphysique (*in universali*), et, s'il se réfère à la beauté humaine concrète, c'est uniquement comme à un terme de comparaison ; en s'en tenant à un domaine abstrait, il circonscrit sans risque de banalisations le concept de *resplendentia formae*, de manière à nous présenter dans une mesure dépourvue de toute ambiguïté la notion de beauté sous l'aspect d'une multiplicité ordonnée au sein de laquelle resplendit le projet ordonnateur, l'idée active, la *forma* agrégeante.

Toutefois il convient de faire bien attention et d'écarter toute équivoque quant au terme *resplendentia*. Comme l'ont fait observer tant De Bruyne que Pouillon (c'est-à-dire ceux qui ont étudié de façon approfondie, avec un sérieux scientifique, le texte albertin, sans l'attribuer par légèreté ou facilité à Thomas d'Aquin lui-même), ici le concept de *resplendentia* est entendu dans un sens rigoureusement ontologico-objectif. On ne rencontre pas la moindre référence à un sujet connaissant, et le resplendissement n'a rien qui soit déclaratif vis-à-vis de quelqu'un ou de quelque chose : il est la luminosité de l'ordre accompli et il se confond avec cette propriété qui fait que l'être est manifestation de soi. Ce qui s'accorde avec cet objectivisme généralisé qui est propre à l'esthétique albertine. Tout ceci doit être gardé présent à l'esprit quand on passe à Thomas d'Aquin : le problème de la *claritas* lui parvient tout élucidé, et élucidé dans ce sens. L'opuscule *De pulchro*, ce texte qu'il transcrivit de sa propre main, sur lequel il médita à Cologne, probablement le premier texte qui lui ait présenté avec une ampleur notable le problème du Beau, lui propose une interprétation de la *claritas* de tour hylémorphique ; le seul qui fût pour lui acceptable et naturel.

4.7 – La claritas chez Thomas d'Aquin

Il ne serait donc pas concevable que, après la leçon du maître, le penseur d'Aquin se replie de nouveau sur des positions traditionnelles qui n'ont rien de commun avec l'esprit qui anime sa doctrine. Et il serait tout aussi surprenant que, après avoir fondé la valeur esthétique sur des bases formelles et l'avoir définie au moyen de deux critères strictement ontologiques, il ait pu ajouter ensuite un troisième critère qui n'a rien à voir avec les deux autres et qui maintient cette beauté qu'il entend définir à un niveau physico-phénoménique.

Mais, si les textes précédemment examinés pouvaient nous induire en erreur, il semble que les pages du commentaire de Denys parlent beaucoup plus clair : encore qu'elles soient – notons-le – bien moins explicites que les textes albertins correspondants.

Les passages denysiens du chap. IV (*lectio* 5) parlent de *claritas* et de *consonantia* : nous l'avons déjà vu à propos d'Albert le Grand. Par la suite ils expliquent que Dieu est cause de *claritas* par le fait qu'il met dans toutes les créatures un certain éclat (*ad similitudinem luminis... radii*) ; et aussitôt Thomas d'Aquin (*Exp.* 340) de clarifier en précisant que ces *traditiones* de rayons divins dont parle Denys sont à considérer comme une similitude indiquant la participation. De cette façon, la suggestion se trouve conceptualisée et résorbée dans le langage d'une métaphysique de la participation.

Ce pas franchi, une interprétation plus approfondie de la *claritas* se révèle désormais nécessaire. Dans l'*Exp.* 349 Thomas d'Aquin définit sa propre position : Denys déclare que l'être se trouve attribué par la Beauté Suprême à toutes les choses existantes et que la *claritas* appartient en propre à la beauté ; ainsi donc, la *forma*, toute forme au moyen de laquelle les choses accèdent à l'être, constitue une participation à la divine lumière :

omnis autem forma, per quam res habet esse, est participatio quaedam divinae claritatis ; et hoc est quidem quod subdit, quod

singula sunt pulchra secundum propriam rationem, idest secundum propriam formam.

or toute forme, par laquelle la chose possède l'être, représente une certaine façon de participer de la clarté divine ; et c'est bien ce qu'il expose ci-dessous, à savoir que *les choses particulières sont belles selon leur raison d'être propre*, ce qui veut dire selon leur forme propre.

(cf. également Exp. 360)

Ici, les raisons de la beauté se trouvent rapportées à la *forma* des choses. L'auteur ne parle pas le langage à découvert d'Albert le Grand, mais il ne laisse quand même pas non plus la voie ouverte au malentendu : dans cet extrait, la *claritas* est ramenée à l'idée de participation et, suivant cette direction, elle devient une propriété de la forme, une propriété ontologique, comme manière de participer de la vie, de l'être. Et en outre, interpréter la *claritas* comme participation de l'être à la forme, cela signifie déjà l'interpréter – sans qu'il soit besoin ici de trop longs énoncés explicatifs – dans un esprit albertin.

À ce point, nous devons tout de même nous demander pourquoi Thomas d'Aquin s'est montré quelque peu avare d'éclaircissements plus amples, ici comme dans les œuvres qui suivront.

Pour répondre, il convient de rappeler que Thomas d'Aquin n'a jamais traité *ex professo* des problèmes du Beau, qu'il ne leur a jamais consacré un traité ni un *article*, qu'il n'a jamais éprouvé le besoin d'ordonner de manière évidente les convictions esthétiques qui étaient siennes. Toujours Thomas d'Aquin a l'air d'aborder la problématique du Beau par hasard, et les réponses qu'il formule ont toujours l'allure d'insertions ; mais ce n'est pas par manque d'intérêt esthétique, c'est bien plutôt pour la raison inverse : une vision du monde en termes de beauté lui était connaturelle, spontanée, aisée et quotidienne, et elle se manifestait comme la tonalité dominante d'un climat sentimental et religieux, plutôt que de s'imposer comme une question théologique formulable en termes de questionnement et prêtant à des solutions du registre de la controverse, telles que celles que pouvaient lui suggérer, par exemple, le problème des universaux ou bien celui de la prescience divine.

La vision esthétique des choses était un fait naturel et courant : il suffisait de la fixer dans ses grandes lignes. Pour ce faire, les formulations traditionnelles suffisaient. Mais, à mesure que le système prend corps, même les formules routinières qui y ont été

introduites changent de signification et d'importance ; le système esthétique acquiert une robustesse et s'approfondit, se mettant en syntonie par rapport à la progression du système métaphysique général.

Un métaphysicien néothomiste a affirmé que l'esthétique serait une « variable indépendante » de la métaphysique ; la vérité est au contraire que, pour un métaphysicien, une esthétique ne saurait varier que dans une étroite dépendance du système général. Thomas d'Aquin a beau parler de la *proportio* comme on en avait parlé jusqu'alors, il n'empêche que le terme acquiert sur-le-champ une ampleur de résonances que le philosophe ne peut ignorer. Il parle de *claritas*, et il pourrait, pourquoi pas (ce n'est là qu'hypothèse en l'air), prendre le terme dans son acception la plus banalisée ; mais la *claritas* devient obligatoirement quelque chose de plus ; elle devient un moment dans la vie de la forme, un principe ontologique. L'aberration, ce serait que Thomas d'Aquin rejette les conclusions ; qu'il ne prenne pas la mesure de la métamorphose du concept qui est en train de se produire, là, sous ses yeux. Mais il n'arrive rien de tel (et d'ailleurs les mise en garde fort claires d'Albert le Grand l'empêcheraient sûrement).

Relisons avec attention les très courts passages de la *Summa*, et nous constaterons que les principes albertins y sont présents, d'une présence implicite. Le comportement intempérant est laid, pour le motif que l'on n'y perçoit plus la clarté rationnelle qui le rendait beau ; c'est-à-dire parce que nulle intention rationnelle (nulle *forma* idéale) harmonieuse et achevée ne resplendit sur l'agissement et que l'agissement intempérant n'indique plus un organisme structuré où le principe structurant se manifeste et s'affirme dans son déploiement comme norme valable pour un tout. Ajoutons encore ceci : la beauté spirituelle consiste dans le fait que le discours et l'agissement humains sont proportionnés en fonction d'un resplendissement de la raison (*secundum spiritualem rationis claritatem*). Et il en va de même pour les autres passages qui traitent de la beauté morale et rationnelle.

Quant à la *claritas* comme couleur physique, elle ne trouve d'explication que quand le mot est pris dans cette acception : et alors il est permis de remonter à la théorie médiévale et aristotélicienne tellement répandue (nous la trouvons déjà chez Isidore de Séville), selon laquelle l'âme, dès lors qu'elle régit le mélange des humeurs et la composition du sang, détermine la diffusion de la couleur, qui devient ainsi manifestation externe d'une légalité physiologique interne. C'est par conséquent dans l'âme en tant que *forma* substantielle que prend sa source la beauté

extérieure, la *suavitas coloris* (Isidore de Séville fait dériver *formosus* de *formo*, *formitas*, *humor sanguinis*), et la *claritas* superficielle des *coloris* devient signe et expression du principe organisateur ; la *resplendentia formae* se voit dotée d'une consistance physique.

Si maintenant nous considérons la beauté des corps célestes, laquelle (on l'a vu) consistait dans la lumière, nous nous apercevons alors que *lux est qualitas activa consequens formam substantialem solis, vel cuiuscumque alterius corporis a se lucentis* (S. Th., I, 67, 3 col.) ; c'est-à-dire qu'il s'instaure, entre la luminosité du corps céleste et sa *forma* substantielle, une relation identique à celle qui s'établit entre la couleur du corps et l'âme ; ici encore il s'agit d'une appréciation dans un sens physique de la *resplendentia formae*.

La *claritas* même des corps des bienheureux ne sera que la clarté spirituelle de l'âme glorifiée, débordant à travers l'image corporelle : *qualitatem mentis, quantum ad quantitatem gratiae et gloriae, repraesentabit claritas corporis* (S. Th., I, 57, 4, ad. 1), comme il sera détaillé mieux dans *Supplementum* 85.

C'est à des raisons analogues que doit être attribuée la *claritas* du corps du Christ transfiguré (comme l'explique la S. Th., III, 45, 2 col.) : *nam ad corpus glorificatum redundat claritas ab anima sicut quaedam qualitas permanens corpus efficiens*.

Dans tous les cas de ce genre, c'est toujours la *forma* substantielle qui organise le corps selon ses exigences propres et se manifeste en tant que principe organisateur. Thomas d'Aquin prend par conséquent la mesure des proportions nouvelles que ce terme a prises ; simplement, il se limite à ne pas mettre trop l'accent sur cette métamorphose, pour la seule raison qu'elle ne lui importe pas particulièrement.

Comme toutes les évolutions ou révolutions philosophiques considérables du Moyen Âge, même cette transformation de moindre importance s'accomplit sous le signe du silence et de l'inattention. L'important c'est de suivre le sillon tracé par la tradition, et non pas d'innover. Qu'on innove, soit, mais en y mettant le moins possible d'ostentation : au nombre des critères méthodologiques implicites de la Scolastique il y a celui-ci, qui est un des plus répandus.

Mais si la transformation est implicite chez Thomas d'Aquin, elle ne devra pas demeurer telle pour nous : si nous voulons dégager les aspects de sa doctrine esthétique, nous devons déduire avec résolution même ce qu'il a laissé à l'état embryonnaire, à condition que la déduction ne débouche pas sur des conclusions anti-

historiques. Et, en essayant de situer cette notion sous son éclairage exact, nous nous apercevons que, même si c'est la solution albertine qui précise, elle acquiert chez Thomas d'Aquin un relief différent de celui qu'elle avait dans le *De pulchro*.

Chez Albert le Grand, la *resplendentia* était présentée comme *ratio pulchri*, comme la qualité spécifique du Beau. Chez Thomas d'Aquin, au contraire, encore que la *claritas* soit l'un des trois critères du Beau, la *ratio pulchri* consiste dans le fait que *le Beau se rapporte à la capacité cognitive, et que sont appelées belles* « *quae visa placent* ». Il n'y a pas de doute sur ce point : tandis que chez Albert le Grand tout renvoi au sujet connaissant était exclu (« *Virtus claritatem quandam habet in se per qua pulchra est, etiamsi a nullo cognoscatur* »), chez d'Aquin la référence est constitutive de l'aspect spécifique du Beau. À partir de ces prémisses, le problème de la *claritas* apparaît lui aussi modifié.

Tâchons de nous résumer : la beauté d'une chose s'identifie avec sa perfection, avec la plénitude de son être. Le coefficient de perfection, c'est la norme transcendante de la proportion, qui fait de la chose un organisme structuré suivant un ordre. Dans son aspect purement formel (celui qui nous intéresse sur le plan esthétique), la chose parfaite est la chose entière et proportionnée : elle n'a besoin de rien de plus. Nous nous trouvons en présence d'une chose achevée, ontologiquement disposée à être proclamée belle. Parler de *resplendentia* de la forme signifie simplement avoir recours à une métaphore pour désigner une fois encore la proportion, l'intégrité, le tout qui absorbe et coordonne les parties.

La chose est ontologiquement disposée à être jugée belle, mais, pour qu'elle soit déclarée telle, il faut qu'une vision humaine la focalise, et que se réalise une nouvelle proportion essentielle, celle de l'objet au sujet connaissant : c'est seulement alors que le sujet peut isoler l'objet et le contempler dans sa structure formelle. À ce point, l'organisme parfait, la forme, *s'exprime*, se déclare : chose complète en elle-même, elle ne renvoie à rien hors d'elle-même, mais d'abord et avant tout, elle se signifie elle-même. Elle se signifie elle-même au sujet : ou, pour mieux dire, le sujet rend signifiante, expressive, cette structure ontologique qui était seulement opérative, et principe essentiel de vie et de subsistance. Ce qui était principe de définibilité (l'essence), principe de consistance existentielle (la substance), principe d'opération (la nature) nous apparaît également comme « forme ». La proportion se fait clarté pour soi : elle est clarté pour soi, mais elle réalise cette capacité qu'elle a d'être connue (pleine cognitivité, parce que pleine rationalité, pleine formalité) dans le rapport avec le regard

contemplant.

En adhérant fidèlement à l'esprit du système thomiste, en portant à leur conclusion logique les principes du philosophe, on ne peut pas ne pas en arriver à cette définition : la « *claritas* » se constitue comme principe communicatif de la forme, en se réalisant comme telle dans le rapport de visualisation de l'objet. La rationalité propre à chaque forme se fait *lumen* qui se manifeste lui-même à la vision esthétique⁴⁹.

Moyennant quoi nous estimons inadéquates ces interprétations qui entendent la *claritas* comme élément formel opposé à l'élément matériel, auquel se référerait la *proportio*. Inadéquates, parce que tributaires d'une mentalité encore et exclusivement albertine, et partielles parce qu'elles se ressentent dans une certaine mesure d'une dialectique forme-matière ou forme-contenu, qui est ici déjà dépassée.

Et nous jugeons en outre minimisantes les interprétations de ceux qui réduisent la notion au seul plan artistique, et interprètent la *claritas* comme la manifestation d'une idée à travers le rapport sensible des sons et des éléments plastiques ; ou bien encore comme l'éclat d'une valeur universelle projeté à travers l'opération artistique individuelle.

Quant à notre interprétation, si elle est bien en harmonie avec la notion thomiste de forme, elle pourrait néanmoins sembler accorder une importance exagérée à un fait de dimensions minimes. Mais d'autre part, c'est une entreprise légitime que celle consistant à extraire le maximum de choses de la suggestion thomiste, ne serait-ce que parce que le peu de poids accordé par les textes thomistes à ce problème ne dénote pas un désintérêt, mais plutôt une « accoutumance ». Pour l'homme du Moyen Âge, dans un monde où la rationalité et cognitivité des choses sont tenues pour incontestables, et où la capacité de l'être à se manifester traduit le langage que Dieu parle à l'homme, le fait qu'une structure possède la potentialité de s'offrir comme se signifiant elle-même à un regard qui spécifie sa contemplation dans une direction formelle, est chose tellement claire qu'il n'est pas besoin d'y insister trop. Une fois données une *proportio* objective et une *visio*, la *claritas* s'ensuit nécessairement. D'où le peu d'attention prêtée à l'aspect ontologico-formel de la *claritas*, et cette façon de s'appuyer sur des définitions plus naturelles et plus accessibles. Même la solution albertine, qui pourtant est présente implicitement chez Thomas d'Aquin, ne requiert pas des explications développées, et elle est presque contenue tout entière dans la juste notion de la proportion et de

l'ordre.

Dans ce problème, on peut dire que les données historiques, les textes en notre possession, ont représenté une entrave à la tentative de parvenir à une conclusion, qui se fût offerte de manière plus immédiate si elle eût été recherchée uniquement selon une démarche logique. C'est peut-être pour cela qu'une grande partie des interprètes, en se fondant exclusivement sur les formules les mieux connues, a pu atteindre rapidement une conclusion : ils ont attribué à la *claritas* une valeur ontologique sans aucune hésitation préliminaire ; toutefois une pareille assurance les a souvent conduits à exagérer les proportions de la découverte. D'autres fois, un souci de systématisation a conduit à appauvrir la portée de la notion : pour De Wulf, par exemple, la *claritas* est une qualité qui s'adapte bien aux exigences de l'ordre artistique, puisque l'œuvre d'art fait resplendir une idée dans le matériau sensible (*op. cit.*, p. 79). Or la *claritas* peut être aussi cela, mais elle n'est pas que cela : interprétée selon un sens ontologique, elle veut dire quelque chose de plus. « Rendre présente une idée » : l'expression, transposée du plan artistique au plan ontologique, en vient à signifier « manifester à travers la matière la *forma* substantielle » ; alors que la *claritas* nous paraît être la manifestation de tout le travail accompli par la *forma* organisante : la manifestation d'un organisme organisé (et, par ailleurs, De Wulf ne semble pas avoir ignoré cet aspect : « Oui, l'œuvre d'art doit resplendir : par la multiplicité de ses éléments, par la variété des rapports qui les unissent, par le principe d'unité qui les cimente », *op. cit.*, p. 80). Pour Maritain, la *claritas*, étant splendeur ontologique et non pas clarté conceptuelle, ne saurait être entendue comme clarté et intelligibilité *pour nous*, mais comme clarté et intelligibilité *en soi* ; la *forma* est principe d'intelligibilité, mais justement parce que cette intelligibilité, n'inclut pas de référence de l'extérieur et constitue une structure réelle intérieure, la *forma* est en même temps *mystère* (*op. cit.*, p. 43) ; cette thématique du mystère ontologique, qui est une note personnelle de l'esthétique de Maritain, mériterait une discussion à part ; Maritain, à travers une accentuation progressive, parviendra, avec son essai « De la connaissance poétique », in *Revue thomiste*, 1938, n. 1, à une conception de l'art comme manifestation de l'être en vertu d'une connaturalité effective des profondeurs sous-jacentes au réel ; une conception de la connaissance poétique comme intuition créatrice ; et nous nous référons à *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, 1953.

D'autre part, dans son interprétation de la pensée de Thomas d'Aquin, Maritain s'en tient au *De pulchro* chez Albert le Grand, dont

l'intonation objectiviste nous est bien connue. Et de toutes façons, nous serions d'accord pour définir intelligibilité en soi le resplendissement de la *forma*, dès lors que le moment albertin est présent chez Thomas d'Aquin : à ceci près que ce moment est dépassé et incorporé au moment thomiste dans lequel la *visio* porte à la conscience esthétique (clarté *pour nous*) une *claritas* ontologique, qui en tant que telle se confond avec la forme *tout court*. Un accord plus substantiel nous semble pouvoir être réalisé avec De Bruyne : la *claritas* est entendue dans un sens expressif, sauf que l'accent est imperceptiblement placé sur l'idée organisatrice qui devrait se trouver incarnée dans le sensible : « la clarté... est expression du principe organisateur qui s'appelle la forme substantielle... » ; chez l'homme, la beauté serait procurée par le resplendissement de la caractéristique essentielle et permanente (la *forma*) sur l'apparence fugitive ; le noyau central du moment esthétique serait quand même toujours l'apparition de cette valeur universelle incorporée dans l'individuel (*et* III, p. 307). Et ici aussi nous formulerions la réserve habituelle : à savoir que cet aspect ne manque pas à la *claritas*, mais n'en épuise pas la signification : l'organisme ne signifie pas seulement l'universel qui lui donne vie, mais il *se signifie lui-même*, dans sa rencontre d'universalité et de contingence, dans sa réalité de forme concrète. Bien qu'elle manque de rigueur scientifique, nous jugeons plus heureuse l'intuition – car nous ne pourrions pas dire interprétation à proprement parler – de J. Joyce, telle qu'elle nous apparaît dans la discussion sur la *claritas* qu'il développe dans le *Portrait* : « le sens de cette parole est plutôt vague : saint Thomas emploie un terme qui me semble inexact. Il me tint en échec pendant fort longtemps. Il pourrait faire penser qu'il avait en tête le symbolisme ou l'idéalisme, vu que la qualité suprême de la beauté est d'être la lumière d'un quelque autre monde, l'idée dont la matière n'est que l'ombre, la réalité dont elle n'est que le symbole. Je pensais que saint Thomas pouvait entendre par *claritas* la découverte artistique et la représentation du dessein divin qui est dans toutes choses, ou une forme généralisatrice qui fit de l'image esthétique une image universelle et surpassât en splendeur sa propre nature. Mais tout ceci n'est que bavardage de gens de lettres. La chose, je me l'explique ainsi : lorsque tu as perçu ce panier comme une chose *une* et qu'ensuite tu l'as réalisé selon sa forme et perçu comme *une chose*, tu opères la seule synthèse qui soit logiquement et esthétiquement acceptable. Tu vois que ce panier est la chose qu'il est, et n'est aucune autre. La splendeur dont parle saint Thomas, c'est la *quidditas* scolastique, l'essence d'une chose. Cette qualité suprême, l'artiste la sent quand son imagination commence à concevoir l'image esthétique. Shelley a comparé

superbement l'état d'âme de cet instant mystérieux à une braise qui s'éteint. L'instant où cette qualité suprême de la beauté, la limpide splendeur de l'image esthétique, se trouve lumineusement perçue par l'esprit que l'intégrité et l'harmonie de l'image ont immobilisé et fasciné, cet instant est la stase lumineuse et muette du plaisir esthétique... », *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, 1960, p. 212-213. Si nous pensons que la *quidditas* est la substance en tant que définie et comprise, nous pouvons accepter – ne serait-ce que comme suggestion très attirante – l'intéressante page de l'écrivain irlandais (cf. à ce propos notre « De la *Summa* au *Finnegans Wake* », *cit.*).

4.8 – Conclusion

L'examen des trois critères formels du Beau nous a amené à lui reconnaître une consistance objective, laquelle s'identifie avec l'aspect formel de la chose ; aspect formel qui, contemplé esthétiquement, se manifeste comme tel et revêt, dans cette rencontre, sa qualité esthétique, et confère ainsi un caractère concret à la valeur « Beauté ».

Ces conclusions nous semblent prendre valeur d'évidences, même en ne considérant la forme que comme *entière* et *proportionnée* mise en relation avec une *visio* esthétique (une *visio* qui situe l'objet *sub ratione causae formalis*). La notion de *claritas* résulte automatiquement de cette rencontre. À supposer que Thomas d'Aquin eût interprété la *claritas* d'une manière différente, toutes les considérations que nous avons exposées n'en demeureraient pas moins valables : on pourrait tout aussi bien ne pas parler de *claritas*, il resterait quand même le fait que, lorsque je fixe mon attention sur un objet pour le percevoir dans sa structure formelle, il s'affirme et se définit pour moi avec toutes ses propriétés d'organisme proportionné.

Quoiqu'il en soit, une fois acceptée la forme comme raison et occasion de tout processus esthétique, on se rend compte qu'une analyse exagérément minutieuse des trois critères formels, une exacte délimitation de leurs significations, un approfondissement poussé jusqu'au détail de l'importance de chacun d'eux, deviennent superflus. Proportion, intégrité et clarté sont trois modes selon lesquels la forme peut être considérée comme entière. La forme apparaît comme proportion susceptible de se manifester en tant que telle, elle est la totalité d'un rapport qui se manifeste, elle est la proportion d'un tout qui se signifie. Les trois critères se trouvent

impliqués dans un jeu continu de renvoi de l'un à l'autre, et la considération de l'un ne saurait faire abstraction de la réalité des deux autres. Le substrat permanent de ce jeu de renvois, c'est la réalité formelle.

1. C'est seulement ici que nous nous trouvons en présence de l'*integritas*, bien qu'un concept analogue fût déjà apparu dans d'autres ouvrages (cf. I *Sent.*, 31, 2, 1 ; *Eth.* IV, 7, 1 ; 8, n. 738). En revanche, des allusions à la *claritas* et à la *proportio* figurent à maintes reprises dans la première et dans la seconde partie de la *Summa* (pour la *proportio* et la *claritas* : II-II, 145, 2 col. ; 180, 2 ad 3. Pour la seule *proportio* : 1, 91, 3 col. ; II-II, 141, 4 ad 3. Pour la seule *claritas* : II-II, 142, 4 col. ; 145, 2 ob. 2).

2. « ... *Unumquodque dicitur bonum inquantum est perfectum... Perfectum autem dicitur, cui nihil deest secundum modum suae perfectionis. Cum autem unumquodque sit id quod est per suam formam ; forma autem praesupponit quaedam, et quaedam ad ipsam ex necessitate consequuntur ; ad hoc aliquid sit perfectum et bonum, necesse est quod formam habeat, et ea quae praeexiguntur ad eam, et ea quae consequuntur ad ipsam.* » (S. Th., I, 5, 5 col.)

3. Adelchi Baraton, *Arte e poesia*, Milan, Bompiani, 1945, p. 154-155.

4. Luigi Pareyson, *Sui fondamenti dell'estetica*, in AAV *Estetica*, Gallarate, 1950, p. 266. [Il peut être intéressant de signaler au lecteur la publication toute récente (1992) des *Conversations sur l'esthétique* de L. Pareyson, trad. et préface de G.A. Tiberghien, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », N.d.T.]

5. « La délimitation de l'infini dans une situation spatiale et temporelle finie, dans laquelle des faits multiples s'assemblent en une unité organique, est donc caractéristique de la structure formelle », Enzo Paci, *Tempo e relazione*, Turin, Taylor, 1954, p. 209.

6. « La vie est forme et la forme est le mode de la vie », H. Focillon, *La vie des formes*, Paris, 1934, chap. 1.

7. Pour le premier cas, il suffit de citer Goethe ; pour le second, on peut proposer le nom de Whitehead.

8. La forme « exprime un désir de fixité, un arrêt ; mais non à la manière d'un arrêt dans le passé. En réalité l'œuvre naît d'un changement et en prépare un autre », Focillon, *op. cit.*, chap. 1. Citons encore des conceptions relationnistes de la forme, où la forme constitue une émergence qui empêche le mouvement de se relativiser : « La résolution des choses en centres de relationnalité donne lieu aux formes, et qu'on garde toujours présent à l'esprit que si les formes sont déterminées par le processus qui les a constituées, elles demeurent toutefois ouvertes, c'est-à-dire toujours en formation », Paci, *op. cit.*, p. 27.

9. Pour cet aspect de la pensée thomiste, nous renvoyons à l'interprétation de E. Gilson, qui selon nous traduit fidèlement les intentions du philosophe d'Aquin. Nous renvoyons également au chap. I de *Le Thomisme* pour toutes ces précisions sur la forme et sur la substance que nous sommes en train de présenter.

10. Dans les substances intellectuelles (*forma* seule sans matière) la *forma* même est le *quod est* ; mais ici aussi, la perfection ultime est procurée par l'*ipsum esse*, par l'acte d'existence.

11. Cf. Aristote, *Top.* III, i, 116 b 21 ; *Met.* XII, 3, 1078 b 1 et Platon, *Philèbe* 26 a 6.

12. Cf. E. Panofsky, *The History of the Theory of Human Proportions*, in *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p. 64 et s. Cf. également J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienne, 1924.

13. Cf. K. Svoboda, *L'esthétique de saint Augustin et ses sources*, Brno, 1927.

14. À travers l'influence exercée par Boèce, Pythagore deviendra pour le Moyen Âge le premier inventeur de la musique : « *Primum omnium Pythagoras inventor musicae* » (v. Engelberti Abb. admonensis de musica, II, c. X, in *Scriptores Ecclesiastici* II, 305).

15. Boèce, *De institutione musica* I, 3 (PL 63, col. 1167-1300). La consonance musicale est rapport intelligible qui toutefois ne se manifeste qu'en se matérialisant en vibration acoustique, de sorte que l'origine du rapport abstrait est quand même toujours physique : « *Consonantia, quae omnem musicale modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quandam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus.* » D'autre part, bien que les sens constituent le véhicule indispensable des sons et des accords, seule l'intelligence est capable de les sélectionner et de les apprécier. De ces observations raisonnables, Boèce tire cependant des conséquences outrancières : le vrai musicien n'est pas l'exécutant qui manie l'instrument – celui-ci n'est qu'un incompetent instinctif – et ce n'est même pas le compositeur qui improvise des mélodies (c'est du moins ainsi qu'avec De Bruyne nous interprétons le terme boécien de *poeta*, que d'autres traduisent par faiseur de vers à chanter ; mais il nous semble qu'ici *poeta* soit à prendre dans son sens étymologique de compositeur ; ce qui n'exclut pas que le terme puisse indiquer celui chez qui les deux fonctions s'identifient, le faiseur de chants, le *trouvère*). Le musicien véritable est le connaisseur des lois musicales, le théoricien en qui la compétence musicale est compétence mathématique, celui qui ne juge plus selon l'instinct, mais en se fondant sur la raison : « *Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc propriae musicae deputabitur, isque est musicus* » (I, 34). Nous en arrivons à une dépréciation de la sensibilité esthétique immédiate, au bénéfice d'une intellectualisation du fait artistique ; une attitude qui, avec des accentuations variables et d'ordinaire dans des formes plus modérées, constitue une constante de la conscience esthétique médiévale ; et, quoique d'une manière plus appropriée à sa pensée, la solution intellectualiste se fera jour également chez Thomas d'Aquin.

16. Dans cette argumentation nous mesurons les limites du théoricisme boécien, pour lequel le musicien n'est pas celui qui joue les notes, mais celui qui connaît les règles mathématiques qui régissent l'univers des sons. Comme on l'a fait observer, si chaque planète produit un son de la gamme, toutes les planètes ensemble produiront une dissonance des plus désagréable. Mais le théoricien médiéval fait peu de cas de ce contresens, par comparaison avec la perfection des cadences numériques. Le Moyen Âge affrontera l'expérience suivante avec ce bagage de certitudes platoniciennes, et les voies de la science sont véritablement infinies, puisque les astronomes de la Renaissance en arriveront à soupçonner un mouvement de la Terre du fait, précisément, que, pour des exigences de gamme, celle-ci aurait dû produire un huitième son. D'autre part, la théorie de la musique terrestre permet aussi une vision plus concrète de la beauté des cycles cosmiques, du jeu proportionné du temps et des saisons, de la composition des éléments et des mouvements de la nature, des rythmes biologiques et de la vie des humeurs. De l'harmonisation intégrale, en somme, depuis le microcosme jusqu'au macrocosme (cf. *De Inst. Musica*, I, 2, col. 1172).

17. T. Gregory, *Anima mundi*, Florence, Sansoni, 1955, p. 214.

18. Cf. T. Gregory, *op. cit.*, p. 182.

19. Cf. De Bruyne 1946, II, 7.5.

20. Hucbald de Saint-Amand (IX^e siècle), *Musica Enchiriadis*, 9 (éd. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Saint-Blasien, 1784, p. 159).

21. Francon de Cologne, « *Ars cantus mensurabilis* II », in Coussemaker, *Scriptorum de musica Medii Aevi 1864-1867*, II, p. 132.

22. Cf. G. Saintsbury, 1900-1904, *History of Criticism*, cit., I, p. 400.
23. Cf. aussi le *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirschau (éd. Schepps, Wurzburg, 1889, et le *De ordine legendi*, de Hugues de Saint-Victor (pl 176, col. 771).
24. E. Faral, *Les arts poétiques du xii^e siècle*, Paris, Champion, 1923, p. 60.
25. Cf. E.R. Curtius, *op. cit.*, excursus XIII Le passage de Pline figure dans l'*Epistola* 5.
26. L. Réau, L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval, dans le volume rassemblant des contributions de divers auteurs, *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Paris, PUF, 1951.
27. Il existe un courant particulier, rattaché plus ou moins à la mystique de l'*homo quadratus*, et c'est celui de l'interprétation mystique des proportions. Typique à cet égard, le crypto-langage des marques lapidaires utilisé par les corporations des maçons. Cf. pour les proportions en général, dans le domaine de l'architecture : Matyla Ghyka, *Le Nombre d'or*, II, *Les rites*, Paris, 1931, chap. 2 ; O. Von Simson, *The Gothic Cathedral*, New York, Bollingen, 1956 ; Paul Frankel, *The Gothic*, Princeton, 1960, et le chap. intitulé « Architecture Theory and Aesthetics in the M.A. ».
28. Il existe toute une série d'interprétations finalistes de chaque type d'ordre, dans lesquelles l'accent est mis sur l'idée de la perfection ultime organisant l'objet : « Un ordre en effet est la disposition des objets entre eux, selon les exigences d'un but » (L. Lachance, *Le concept de droit selon Aristote et S. T.*, Montréal, 1933, p. 176). Pour un exposé exhaustif sur les problèmes de l'ordre, voir A. Silva-Tarouca, *Thomas heute*, Vienne, Herder, 1947.
29. *Differentiarum*, II, 63 pl 83, col. 79 : « *Digitorum quoque numerus perfectus est, et ordo decentissimus.* » En dépit de la référence esthétique (*decentissimus*), l'accent est ici scientifique et religieux : Isidore ne parle couramment de beauté qu'à propos des ornements extérieurs, cheveux, barbe, etc. Il s'agit toutefois du même principe que nous rencontrerons chez Thomas d'Aquin au niveau esthétique.
30. Une analyse intéressante de ce type de rapport, appliqué à la forme artistique, nous est présentée par L. Pareyson (*Estetica*, Turin, 1954, chap. VI, p. 137) : « Dans l'œuvre d'art les parties entretiennent un double genre de rapports : de chacune aux autres et de chacune avec le tout... »
31. A. Silva-Tarouca, *op. cit.*, p. 76, note 7.
32. De nombreux commentateurs ont insisté sur cet aspect psychologique de la *proportio*. Déjà Taparelli d'Azeglio (« Ragioni del Bello secondo i principi di S. Tommaso », in *Civiltà Cattolica*, 1859-1860, série IV, vol. 4-7) affirmait que contempler le Beau, c'est contempler une vérité proportionnée à nos capacités de connaissance (art. cit., IV, 6, p. 45). Et C. Mazzantini (« Linee fondamentali di un'estetica neotomista », in *Studium*, 1929, p. 331) rappelle que la capacité inchoative de l'intellect à devenir toutes les choses déjà le prédispose à la chose à connaître ; les choses sont indépendantes de notre action de connaître « mais nullement étrangères à notre esprit par nature, car alors elles demeureraient totalement inaccessibles, opaques, inconnaissables ». Bosanquet (*op. cit.*, p. 147) reconduit cette proportion à des sources plotiniennes et conclut : « Le niveau ultime d'attraction dans la beauté est l'affinité, révélée dans la symétrie, entre le sujet percevant et l'objet perçu. » – Cet aspect de la *proportio* exerce, comme il est aisé de le comprendre, une grande attirance sur De Munynck qui, tout en reconnaissant une proportion de type objectif (comme correspondance de la matière aux exigences de la forme), insiste sur cette proportionnalité entre connu et connaissant qui lui semble fonder une idée du goût subjectif.
33. J. Dewey, *Art as experience*, New York, Minton, 1934, p. 216.
34. Une allusion à la *pulchritudo* comme *magnitudo corporis*, dans le *Commentaire de l'Éthique à Nicomaque* IV, 8, 4) et dans *Sent.*, 31, 2, 1 col. Ce dernier passage énonce : « *His duobus [claritas et consonantia] addit tertium philosophus ubi dicit quod pulchritudo non est nisi in magno corpore ; unde parvi homines possunt dici commensurati et formosi, sed*

non pulchri. » Ce texte a embarrassé et fourvoyé maints interprètes ; De Bruyne se borne à l'interpréter comme une précision sur la beauté en tant que surabondance, richesse d'être : le *pulchrum* serait dès lors une catégorie supra-éminente du *formosus*. Plus sommairement Mercier – d'habitude si pénétrant dans ses remarques – affirme : « En réalité, un objet ample, puissant, capable de susciter vigoureusement les facultés est beau. » (*op. cit.*, p. 581.) – D'autres fois on a parlé de l'intégrité en termes plus modestes ; typique à cet égard l'interprétation de James Joyce, dont la doctrine esthétique, comme on sait, se prévaut des catégories thomistes et en particulier des trois critères formels du Beau. Les trois critères sont entendus par Joyce, plus que comme des propriétés objectives des choses, comme des moments de l'opération par laquelle nous nous adressons esthétiquement à elles ; en ce sens l'*integritas* s'imposerait comme le moment premier, le moment synthétique, dans lequel l'objet est isolé et contemplé comme séparé du reste du monde, vu comme chose intégrale et compris comme chose. L'intégrité de l'objet en tant que première qualité de la beauté apparaîtrait « dans une synthèse simple et instantanée de la faculté qui l'appréhende » : c'est ainsi qu'il s'exprime dans *Stephen Hero*. Mais dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, on lit une exposition plus détaillée : « Regarde ce panier ; pour voir ce panier, l'esprit sépare avant tout le panier du reste de l'univers visible qui n'est pas ce panier. La première phase de l'aperception est une limite tracée autour de l'objet à percevoir... L'image esthétique est avant tout perçue comme un ensemble, limité et renfermé en lui-même, sur le fond incommensurable de l'espace et du temps qui n'est pas cette image. Tu l'as perçue comme une chose *une*. Tu la vois comme une chose entière. Tu perçois son intégralité. C'est là l'*integritas*. » Évidemment, interpréter de cette manière le terme thomiste équivalait à le dépouiller de son originelle valeur ontologique : transcrits en termes gnoséologiques, les trois critères, et spécialement les deux premiers, perdent leur importance effective. En outre, il convient de noter qu'une opération comme celle décrite par Joyce a effectivement lieu dans la gnoséologie thomiste, mais qu'elle ne se distingue pas de la *simplex apprehensio* ou de l'acte de jugement qui affirme l'existence individuelle concrète de la chose. La *visio* esthétique suppose assurément un processus d'isolement de la chose en vue de lui accorder une attention spécifique ; mais cet acte dessine un périmètre idéal de l'objet, tandis que pour Thomas d'Aquin les trois critères se réfèrent surtout à sa structure interne : plus que périmètre, il est question de volume (cf. notre « De la *Somme* au *Finnegans Wake*. Les poétiques de James Joyce », dans *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965 ; cf. également W.T. Noon, *Joyce and Aquinas*, New Haven, Yale UP, 1957).

35. L. Pareyson, *Estetica*, Turin, Edizioni di « Filosofia », 1954, p. 282 et suiv.

36. L. Pareyson, *op. cit.*, p. 284. L'analogie entre ces énoncés ne doit rien au hasard. En effet une « métaphysique de la figuration » préside à la théorie de la forme formante. Dans ces conditions, la présence d'un Figureur divin justifie le fait qu'une forme, au moment où elle est inventée, possède déjà dans son *élan de départ* une *intention*. Cette intention demeure ouverte à divers compléments, elle n'est pas un principe d'ordre dans le sens du réalisme scolastique, mais elle n'en constitue pas moins une matrice d'ordres potentiels fondée sur une législation divine – fût-elle ouverte et procédurière – de l'univers. Sur ce point de l'esthétique de Pareyson, cf. les observations d'Umberto Eco dans *La definizione dell'arte*, Milan, Mursia, 1968, « L'estetica della formatività », § 5.

37. Pour un exposé sur ce sujet, cf. *Comm. du De anima*, II, 14. La question a été traitée de façon très ample par Tonquedec, *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et S. T.*, II, Théories de la lumière, Paris, Vrin, 1950.

38. On pourrait rappeler la « suave couleur du saphir oriental » de Dante, ou bien « le visage de neige teinte de grenat » de Guido Guinizelli, la « clère et blanche » Durandal de la *Chanson de Roland* qui luit et flamboie sous les rayons du soleil : mais à vrai dire les exemples sont innombrables (Cf. *et* III, chap. 1, par. 2, où figurent de nombreux exemples empruntés à la poésie provençale et française). Ce n'est pas un hasard si le Moyen Âge a été justement le premier à élaborer cette technique figurative qui exploite au maximum la vivacité de la couleur simple associée à la vivacité de la lumière qui la pénètre : et nous pensons ici aux vitraux de la cathédrale gothique. Mais aussi bien ce goût pour la couleur s'affirme en dehors du domaine artistique, dans l'existence et dans

les usages quotidiens, dans l'habillement, dans la décoration et dans les armes. Une des analyses les plus belles qui aient été proposées de la sensibilité aux couleurs des médiévaux (qui a pour objet un Moyen Âge bourguignon tardif, mais qui, de toute façon, est applicable à d'autres moments du goût du haut Moyen Âge) est celle qu'on trouve chez Huizinga. Par exemple il nous rappelle à quel point un chroniqueur comme Froissart pouvait être enthousiasmé par l'effet des rayons du soleil sur les heaumes et sur les cuirasses, sur les pennons et sur les oriflammes (enthousiasme que nous retrouvons, par exemple, dans la *Chronique de Saint Louis* de Joinville) ; et par ailleurs il reproduit les prescriptions du *Blason des couleurs* dans lequel on recommande les combinaisons de jaune pâle et d'azur, d'orangé et de blanc, d'orange et de rose, de rose et de blanc, de noir et de blanc ; et rappelle le défilé décrit par La Marche où l'on voit une jeune fille vêtue de soie rose sur une haquenée caparaçonnée d'azur conduite par trois palfreniers en soie vermeille, avec des chapes de soie verte (Huizinga, *op. cit.* ; voir le chap. 19).

39. Pour Hugues, voir *De tribus diebus* 12 (pl 176, col. 821) ; pour Guillaume, voir *De faciebus mundi*, cit. in et II, p. 86.

40. Cf. Panofsky, *Abbot Suger* etc., *op. cit.*, introduction.

41. Cf. G. Getto, « Poesia e teologia nel "Paradiso" di Dante », in *Aspetti della poesia di Dante*, Florence, Sansoni, 1947.

42. *Liber de divinorum operum* I, 4, 13 (pl 197, col. 812-813).

43. *De coelesti hier.*, XV, 2 ; *De divinis nom.*, IV, 4-6.

44. Cf. M. Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en Espana*, Madrid, 1890, vol. I, chap. 3.

45. *De quantitate animae*, 8-11. Cf. Svoboda, *op. cit.*, p. 59.

46. Les textes qui suivent sont édités par Pouillon, *op. cit.* ; le *De Luce* est publié dans L. Baur, *Die philosophischen Werke des R. G.*, Münster, 1912 ; l'exposition la plus approfondie et la plus clarifiante de l'esthétique de Grosseteste est sans contredit celle de De Bruyne (*et* III, chap. 4) ; pour une recherche de caractère général sur Robert Grosseteste, on dispose d'un excellent outil de travail avec l'étude de F. Alessio, *Studi e ricerche su R. di Lincoln*, in *Riv. Crit. di St. della Fil.*, no 2, 1957 (bibliographie sur Grosseteste de 1900 à 1956).

47. Les passages cités sont extraits du *De Luce*, éd. cit., p. 51. Outre l'analogie avec Bergson, on pourrait déceler des parallélismes suggestifs entre cette métaphysique de l'énergie et des « champs lumineux », et certaines notions de la physique contemporaine.

48. *Comm. du De anima*, II, 14, 421. Cf. J. de Tonquedec, *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et saint Thomas*, Paris, Vrin, 1950. Dans la Scolastique tardive, la lumière retombera dans l'imprécision de la métaphore, sans plus s'appuyer sur un appareil métaphysique consistant : voir Denys le Chartreux, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, vol. 34). Pour l'esthétique de Bonaventure, cf. E.J.M. Spargo, *The Category of Aesthetics in the Philosophy of St B.*, New York, 1953.

49. Quoiqu'il en soit, Thomas d'Aquin reconnaît également à la *claritas* une valeur expressive ou communicative ; voir par ex. la *S. Th.*, II-II, 132, 1 col., où la *claritas* se trouve appréciée comme manifestation (expression) d'un état de beauté interne.

Problèmes concrets et application des principes

5.1 – La beauté du Fils

Une fois définie la notion de forme dans sa portée esthétique, et examinés les trois critères formels constitutifs de la beauté, il devient nécessaire de procéder à une vérification des résultats de l'enquête afin de voir si, dans l'analyse concrète de cas particuliers, Thomas d'Aquin procède d'une manière qui, effectivement, nous renvoie aux critères étudiés et à ce tableau général qu'on vient de mettre en place. Il importe de contrôler si c'est vraiment suivant cette ligne que, tout au long de son œuvre, il affronte (et il peut le faire de façon explicite, ou bien de façon implicite : et nous ajouterons qu'il peut savoir, ou ne pas savoir, qu'il le fait) certains problèmes de nature esthétique.

Nous nous pencherons donc, dans la perspective d'une mise en application pratique des principes, sur des questions telles que celle de la beauté du Christ en tant que seconde Personne de la Trinité, de la beauté en l'homme, du symbole, de l'allégorie et de la beauté poétique en général, de la fonction éducative de la musique.

Le sujet que nous devons aborder avant tout autre est la beauté du Christ, en tant que seconde Personne de la Trinité ; à vrai dire, il ne s'agit pas là d'un des problèmes multiples qui pourraient se présenter, mais *du problème*, du vrai problème, et ce pour des raisons manifestes. Ce n'est pas un hasard si l'énumération la plus complète des critères du Beau, au nombre de trois, est introduite dans cette *quaestio* (S. Th. I, 38, 9) où la nature du Beau se trouve recherchée à son niveau d'expression le plus élevé. Dieu est Beauté au sens le plus fort, et l'attribut de *species* appartient en propre au Fils : c'est dans la Seconde Personne que le Beau trouve sa

réalisation le plus achevée, et c'est là qu'il acquiert prééminence et fonction de paradigme.

Le thème du Fils comme Beauté et source de Beauté est parvenu à Thomas d'Aquin par des filières diverses. L'école de Chartres (qu'il s'abstient toutefois de citer) avait élaboré une théorie trinitaire dans laquelle le Fils apparaissait en tant que cause formelle des choses, et créateur des formes existantes. Mais Thomas d'Aquin fait sienne une suggestion qui, déjà, lui est offerte par la tradition patristique et en particulier (comme cela ressort de ses citations) par Hilarius et saint Augustin.

Le problème s'offre à lui dans les termes suivants : il s'agit de savoir si les attributs définis par les Docteurs de l'Église sont ou non appropriés, dans le cas des Personnes de la Trinité. Parmi cette succession d'attributions, figure la triade *aeternitas, species, usus*, dans laquelle naturellement la *species* doit être réservée au Fils ; celui-ci, selon saint Hilaire (*De trinitate* II, 1, PL 10, 51), qui met en forme cette triade, peut être appelé aussi *Imago*, Image. Pour Thomas d'Aquin aussi, l'Image représente un attribut qui peut être prédicat du Fils, du fait des raisons bien connues inhérentes à l'explication traditionnelle de la procession trinitaire : néanmoins (selon l'observation contenue dans la *quaestio* 35 de la *Prima Pars*) l'image est ce qui représente quelque chose d'autre, et le représente selon le mode d'une similitude spéculaire. Or, on peut prédiquer la *species* de l'image, dès lors que l'image consiste dans la déduction de la forme de quelque chose d'autre :

species, prout ponitur ab Hilario in definitione imaginis, important formam deductam in aliquo ab alio. Hoc enim modo imago dicitur esse species alicuius, sicut id quod assimilatur alicui, dicitur forma eius, inquantum habet formam illi similem.

les espèces, selon ce qu'affirme Hilaire dans sa définition de l'image, comportent telle ou telle forme apportée à quelque chose à partir d'autre chose. Et c'est en effet de cette façon qu'on peut dire de l'image qu'elle est l'espèce de telle chose, comme ce qui présente une ressemblance avec la chose, et qu'on dit qu'elle est forme de telle chose dans la mesure où elle possède une forme à elle semblable.

(S. Th. I, 35, 1 ad 2)

Dans ces conditions, l'image représente la *species*, l'aspect, de quelque chose, s'il est vrai que l'image précise d'un *quelque chose*

peut être appelée aussi la *forma* de ce quelque chose. En définitive, l'image est en rapport avec la *forma*, étant donné qu'elle en est présentée comme une duplication¹. S'agissant de l'image, *species* équivaut à *forma* (vu que *ipsa autem forma significatur per speciem : quia per formam unumquodque in specie constituitur* ; cf. *S. Th.* I, 5, 5 col.) ; mais équivaut aussi à *pulchritudo*, comme cela est affirmé dans cette q. 39 que nous sommes en train d'examiner.

De cet ensemble de considérations, deux éléments se dégagent avec un caractère d'évidence frappant. Le premier, c'est qu'une fois de plus, quand on parle de beauté, on est constamment ramené à se référer à la *forma*, à telle enseigne que le terme *species* peut être utilisé pour désigner l'une et l'autre. Le second point, c'est qu'il est licite de parler de beauté à propos d'une image, c'est-à-dire de la reproduction d'une *forma*, et non pas (comme on le verra sous peu) parce qu'il y a imitation d'une forme belle, mais parce que la *forma* nouvelle se situe dans un harmonieux rapport de convenance vis-à-vis de la *forma* originelle.

Ce second type d'observations présente une grande valeur, au moment d'aborder un problème épineux : celui de la valeur esthétique que les médiévaux accordaient à la réalisation artistique. Il s'agit d'un sujet qu'on aura à aborder ailleurs, mais pour l'instant les données assemblées jusqu'ici nous assurent qu'au moins une sorte d'ouvrage artificiel, l'imitation de formes existantes (et nous nous en tenons pour l'heure à celles-ci) possède en soi des raisons de beauté. À cet égard, la beauté du Fils, considéré en tant qu'Image, peut se révéler extrêmement significative : elle nous met en présence du problème de l'Image par excellence, et donc de toutes les images.

Mais d'abord examinons la *quaestio* 39, article 8. À côté de la triade mentionnée, Thomas d'Aquin en dispose plusieurs autres, en s'obligeant à faire en sorte que la Trinité soit leur référence commune. Il décide alors de considérer Dieu selon les quatre modes dont on use habituellement pour considérer les créatures (dont la connaissance nous ramène à Dieu, par manière d'analogie). Les choses sont en effet considérées en tant qu'elles sont choses, en tant qu'elles sont unes, en tant qu'elles sont sujet d'activité, en tant qu'elles entretiennent un rapport avec ce qui est causé par elles. Le premier mode consiste donc à considérer la chose *inquantum est ens quoddam*, en tant que chose : et c'est précisément en considérant la Trinité selon ce mode (*absolute Deus secundum esse suum*) qu'il est possible de lui appliquer la première triade.

En considérant Dieu dans son être, nous pourrions alors attribuer

au Fils la beauté comme prédicat : *Species autem, sive pulchritudo habet similitudinem cum propriis Filiis*. Du Fils seront alors prédicables les trois critères formels du Beau. Le Fils, possédant en soi vraiment et parfaitement la nature du Père, réalisera l'*integritas* ; en tant que *imago expressa Patris*, il réalisera la suprême *convenientia*, et de fait la beauté de l'image est déterminée par ce pouvoir qu'elle a d'être adéquate à l'objet imité, à la forme reproduite (*Unde videtur quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem*)² ; en outre, le Fils sera *claritas* en tant qu'il est Verbe, *quod quidem lux est, et splendor intellectus, ut Damascenus dicit*. Le Fils se présente donc comme l'Image dans sa perfection, et comme l'entité adéquate à sa propre nature, proportionnée au Père, resplendissante d'expressivité (*Verbum*) qui en même temps est pour elle sa constitution rationnelle intime (*splendor intellectus*).

5.2 – La beauté de l'homme

Toutes les fois qu'il s'est agi de fournir un exemple concret pour ce qui concerne la beauté, ou bien ce que l'on doit entendre par *proportio* ou par *claritas*, Thomas d'Aquin a eu constamment recours au corps humain.

L'homme se présente comme l'un des organismes les plus achevés et parfaits, dans lequel les éléments spirituels s'associent avec les éléments matériels en se fondant dans un ample jeu de proportions ; dans un tel organisme l'Ordre devient image spéculaire de la Grande Proportion macrocosmique. L'homme est donc la « forme » par excellence, la plus noble parmi les formes terrestres.

Nous retrouvons chez Thomas d'Aquin, dans sa manifestation la plus complète et contrôlée, élevée à un niveau de rigueur conceptuelle, la conception médiévale de l'homme ; conception dans laquelle, en dépit de cette rigide hiérarchie de valeurs qui faisait que l'humanisme médiéval demeurerait toujours théocentrique, prédominait un sens de la grandeur et de la dignité humaines qui, mieux qu'ailleurs, se dégage des pages que nous examinerons, même si le sujet autour duquel s'organise l'enquête y est constitué par le seul Corps Humain. Les spéculations à propos de l'*Homo Quadratus* et de l'Homme comme Microcosme sont absentes de l'œuvre de Thomas d'Aquin ; ce sont là des données récupérées, mais pour l'essentiel dépassées : sa solution se place sous le signe d'une conception organique de la forme.

Dans la *quaestio* 91 de la *Prima Pars* de la *Summa*, article 3, l'auteur s'interroge sur la question de savoir si l'homme est doté d'un corps possédant une disposition convenable : « *Utrum corpus hominis habuerit convenientem dispositionem* ». À ce propos, il est précisé en tout premier lieu que toute disposition introduite dans les choses est telle en vue d'un but à atteindre ; une forme s'organise selon sa destination propre ; il s'agit de cette proportion à certaines exigences fonctionnelles propres qui est enregistrée comme un des principaux aspects de la convenance. Disposer selon une fin, cela signifie assujettir des éléments déterminés à d'autres ; cela signifie tendre à une harmonie de l'ensemble, fût-ce aux dépens d'une partie. S'attarder sur une partie pour en figurer la beauté, en négligeant l'harmonie de l'ensemble, cela veut dire manquer le but et produire un objet difforme et déséquilibré.

Sicut artifex qui facit serram ad secandum, facit eam ex ferro, ut sit idonea ad secandum ; nec curat eam facere ex vitro, quae est pulchrior materia, quia talis pulchritudo esset impedimentum finis.

C'est bien pour cela que l'*artifex* qui fabrique une scie ne songe pas à le faire en verre, même si le verre est matière plus belle et plus noble que le métal, car dans ce cas l'instrument ne serait plus approprié à sa fonction.

Ici toutefois, l'intention n'est pas de soumettre la beauté à des nécessités fonctionnelles plus importantes, mais plutôt de souligner que la beauté vraie consiste dans une convenance à l'objectif.

En conséquence, même les créatures divines sont ordonnées suivant les mêmes critères, et c'est dans cette optique qu'elles doivent être considérées. À quelle fin tend le corps humain, cette fin à quoi la matière doit se plier pour être dite convenable ? Thomas d'Aquin répond : l'âme rationnelle et ses opérations :

materia enim est propter formam, et instrumenta propter actiones agentis.

la matière en effet existe en vue de la forme, et les instruments en vue des actions de l'agent.

C'est pourquoi Dieu a disposé le corps humain selon une convenance admirable à sa propre *forma* substantielle :

Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.

J'affirme donc que Dieu a procuré au corps humain une disposition excellente, selon une convenance à une telle forme et à de telles opérations.

Le corps humain est un organisme structuré selon les exigences de la *forma*, sa fin immédiate et son acte substantiel. En lui chaque partie révélera par conséquent l'activité ordinatrice de sa *forma* et exprimera l'ordre qui le gouverne. Nous trouvons sur ce sujet un renfort dans certaines expressions d'une rédaction plus abstraite qu'on lit en plusieurs endroits de la *Summa contra gentiles*, toujours à propos de l'âme comme *forma* substantielle :

anima est forma totius corporis quod etiam est forma singularium partium... Si igitur anima est actus singularium partium, actus autem in eo cuius est actus : relinquitur quod sit secundum suam essentiam in qualibet parte corporis... In qualibet forma apparet quod est tota in toto, et tota in qualibet parte eius.

l'âme est la forme du corps entier, parce qu'elle est également la forme de chacune de ses parties singulières... Si donc l'âme est l'acte de chaque partie singulière, l'acte est néanmoins en ce dont il est l'acte : ce qui est selon son essence propre demeure en n'importe quelle partie du corps... En n'importe quelle forme, ce qu'elle est se manifeste totalement dans la totalité, et totalement en n'importe laquelle de ses parties.

(cg II, 72, 3 ad 4)

La légalité de la forme « resplendit » au-dessus des parties organisées, se révélant ainsi comme un ordre unifiant et vivifiant. La beauté de l'organisme consiste dans cette adéquation parfaite à la forme, dans ce proportionnement de parties selon les exigences de la forme, dans cette révélation de la forme dans chacune des parties organisées ; c'est ce qui adviendra dans le cas du corps humain : et la beauté sera produite par la correspondance de toutes ses parties aux exigences de la nature humaine.

Si vero accipiantur membra, ut manus et pes et huiusmodi, earum dispositio naturae conveniens, est pulchritudo.

Mais si l'on considère les membres du corps, comme la main et le pied et d'autres membres, une disposition de ceux-ci qui soit conforme à la nature sera belle.

(S. Th. I-II, 54, 1 col.)

Chacune des parties sera de ce fait belle, dès lors qu'elle révélera sa fonctionnalité propre ; et le corps entier sera beau en vertu de cet ajustement de toutes ses parties réalisé de telle façon que ce qui pourrait apparaître comme imperfection n'est en réalité que le signe de limitations sagement introduites en vue de l'harmonie du tout.

La beauté résulte précisément de cette alliance essentielle de corps et d'âme qui constitue l'un des points cardinaux de l'anthropologie thomiste :

Ex anima enim et corpore dicitur esse homo, sicut ex duabus rebus quaedam tertia res constituta, quae neutra illarum est.

On dit que l'homme est fait d'âme et de corps, à la manière dont, à partir de deux choses, une troisième chose est constituée, qui n'est ni l'une ni l'autre des deux.

(De ente et essentia, chap. 3)

De cette rencontre harmonieuse naît une forme très calibrée, dans laquelle le jeu des forces sensibles et des opérations intellectuelles, de l'intelligence et de la volonté, de toutes les puissances de l'âme dont est dotée son essence se déploie en vertu d'une loi ordinatrice :

Sciendum est, quod secundum naturae ordinem, propter colligantiam virium animae in una essentia, et animae et corporis in uno esse compositi, vires superiores et inferiores, et etiam corpus invicem in se effluunt quod in aliquo eorum superabundat... Anima enim coniuncta corpori, eius complexionem imitatur secundum amentiam vel docilitatem, et alia huiusmodi... Similiter ex viribus superioribus fit redundantia in inferiores ; cum ad motum voluntatis intensum sequitur passio in sensuali appetitu, et ex intensa contemplatione retrahuntur vel impediuntur vires animales a suis actibus, etc.

Il faut savoir que, selon l'ordre de la nature, à cause de l'association des forces de l'âme en une même essence, et de l'âme et du corps disposés en un même être, les énergies

supérieures et les énergies inférieures, et le corps même, se transmettent les unes aux autres ce qu'il peut y avoir en elles de surabondant... L'âme en effet, réunie au corps, se modèle sur les complexions de celui-ci, selon les modes de l'emportement, ou de la docilité, et d'autres impulsions de ce genre... De la même façon, il se produit un débordement des énergies supérieures vers les énergies inférieures ; lorsque, par suite d'un mouvement intense de la volonté, naît la passion dans l'appétit sensuel, et que, sous l'effet d'une contemplation intense, les forces animales se trouvent entravées, ou détournées de leurs opérations, etc.

(*De veritate*, 26, 10 col.)

Mais examinons à présent en détail le corps de l'homme, en continuant notre résumé de l'article 3 de la *quaestio* 91 de la *Prima Pars*. Dans les *responsiones*, le philosophe applique le principe énoncé, en passant à la considération des divers sens, de la taille, et d'autres attributs du corps humain.

L'homme possède en particulier une capacité tactile extrêmement affinée, qui est supérieure à celle de n'importe quel animal ; et ce, parce que le toucher est comme le fondement de tous les autres sens. Mais, pour ce qui est des sens simplement extérieurs, l'homme est en état d'infériorité vis-à-vis des autres animaux ; il s'agit de déficiences apparentes qui apparaîtront au contraire par la suite requises et justifiées par des raisons supérieures d'harmonie. De fait, la faiblesse de l'odorat est causée par le volume du cerveau ; un organe de cette grandeur (imposée par une série de raisons précises énumérées par ailleurs) comporte une grande humidité (nécessaire pour tempérer et contrebalancer la chaleur irradiée par le cœur), et cette humidité représente un handicap pour l'odorat, lequel aurait besoin de sécheresse. Comme on peut le constater, le savoir traditionnel est ramené à des raisons formelles ; la partie s'appauvrit, si nous la considérons isolément, en se sacrifiant au tout, mais, en s'insérant dans ce tout, elle acquiert une dignité et une raison.

Des motifs analogues servent à justifier la faiblesse de la vision et de l'ouïe ; de la même façon, la vélocité est modérée en fonction des exigences de la constitution de l'homme.

Autre chose : l'homme est privé, ou très peu pourvu d'ongles, de cornes, de poils et de plumes, parce qu'à l'origine de ces attributs se trouve l'élément terrestre, surabondant chez les animaux ; chez l'homme, cet élément se dispose proportionnellement aux trois

autres éléments, et ainsi il ne provoque pas certains phénomènes de façon démesurée. Mais en contrepartie l'homme est pourvu de mains, organes nobles entre tous (*organum organorum*), qui comblent toutes les lacunes et rendent l'homme apte à la production artificielle.

Au moyen de ces observations se trouve justifiée la convenance des membres et des facultés sensibles, grâce à l'adoption d'opinions « scientifiques » qui se retrouvent chez bon nombre d'auteurs traditionnels.

Thomas d'Aquin a recours à un ton plus littéraire lorsqu'il s'agit de justifier la position verticale de l'homme ; quand il traite de l'attribut qui manifeste mieux que tout autre la dignité humaine, son latin aride trahit une certaine émotion esthétique.

Les motifs qui font que l'homme possède une stature verticale sont au nombre de quatre. Trois d'entre eux sont d'ordre strictement physiologique ; c'est avant tout afin que les énergies sensibles internes, qui possèdent dans le cerveau un centre de contrôle et d'échange (*in quo quodammodo perficiuntur*) ne soient pas entravées dans leur développement par une position courbée et abaissée de la tête ; en second lieu, c'est afin que les mains, n'ayant pas à faire fonction de pieds antérieurs, soient disponibles pour leurs opérations propres ; en troisième lieu, pour que l'homme, qui n'est pas contraint à prendre sa nourriture avec la bouche (étant donné que, s'il était à quatre pattes, ses mains lui serviraient de moyen de locomotion), la langue et les lèvres – qui ne sont pas durcies par l'usage – soient aptes à la parole. Mais il y a une quatrième raison (que Thomas d'Aquin expose avant les autres) : c'est que les sens ont été accordés à l'homme, non pas seulement en vue de sa conservation, mais en vue de la connaissance. C'est pourquoi les sens des animaux sont tournés vers la terre tout comme l'est leur tête, dirigés vers la nourriture et vers la satisfaction des besoins immédiats ; tandis que, dans un visage dressé, les sens de l'homme trouvent leur siège, et principalement la vue, la plus subtile de toutes les facultés sensibles, de sorte que l'homme se découvre ouvert à la connaissance des choses sensibles, des célestes et des terrestres, et rendu capable d'en tirer des conclusions conformes à la vérité intelligible :

Homo vero habet faciem erectam, ut per sensum, et praecipue per visum, qui est subtilior et plures differentias rerum extendit, libere possit ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena, ut ex omnibus intelligibilem colligat veritatem.

Mais l'homme, lui, a le visage tourné vers le haut, afin que par le moyen des sens, et principalement par la vue, qui est un sens plus subtil et discerne les nombreuses différences des choses, il puisse librement prendre connaissance, de toutes parts, des choses sensibles, et des célestes et des terrestres, pour, à partir de toutes, appréhender la vérité intelligible³.

Majestueuse beauté, donc, qui a son tour devient expression et cause d'une capacité de vision esthétique, propre uniquement à l'homme ; et de fait, saisissant l'occasion fournie par cette description, le penseur d'Aquin ressent le besoin de souligner la dignité de l'homme, en recourant à ses capacités de jouissance esthétique. L'homme, à la différence des animaux, possède des sens qui lui servent aussi à connaître : c'est pourquoi, alors que les animaux font usage des sens pour les seuls contentements charnels, *solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilibus secundum seipsam*. L'aspect dressé, le visage tendu vers le haut sont les indices d'une grande dignité ; et pour rendre la tonalité de cette dignité, Thomas d'Aquin ne peut pas ne pas recourir à l'aptitude esthétique, comme à l'une des plus nobles capacités de l'homme⁴.

5.3 – La beauté de la musique

Même si c'est dans le chapitre suivant que nous aborderons de manière systématique le problème du rapport entre philosophie du Beau et théorie de l'Art, nous pouvons dès maintenant, à titre introductif, réunir quelques textes épars dans lesquels le philosophe d'Aquin expose ses goûts esthétiques ou réagit, de façon non systématique, à certaines questions empiriques qui concernent les différents arts.

La musique par exemple se présente à lui comme le fait artistique le plus intimement et le plus spécifiquement lié à des conditions esthétiques et à des effets qui sont source de plaisir. Sous l'emprise des influences boëciennes, le concept même de *proportio* se trouve pris dans une acception musicale comme dans son acception la plus profonde, et l'auteur le transpose sur le plan psychologique et ontologique, en prévenant qu'il opère par là une espèce de traduction :

Constat quod harmonia proprie dicta est consonantia in sonis ; sed isti [Démocrite et Empédocle] transumpserunt istud nomen ad omnem debitam proportionem.

C'est chose admise que l'harmonie à proprement parler consiste dans la consonance des sons ; mais ceux-ci [Démocrite et Empédocle] ont attribué par transposition ce nom à toute juste proportion.

(Comm. du De anima, I, 9, 135)

Ainsi, à l'origine de toute beauté, il y a, dans la mesure où il y a proportion, une sorte de musicalité :

Universum... non potest esse melius ; si unum aliquod esset melius corrumpetur proportio ordinis, sicut, si una chorda plus debito intenderetur, corrumpetur citharae melodia.

L'univers... ne saurait être surpassé ; si quelque chose d'unique pouvait être meilleur, alors se trouverait gâtée la proportion d'un ordre, comme cela se produirait si, par comparaison, une seule corde de la cythare se faisait entendre plus qu'il ne faudrait : alors la mélodie de la cythare se trouverait gâtée.

(S. Th. I, 25, 6 ad 3)

Pareille attention accordée aux problèmes musicaux est suscitée en dehors d'une formation culturelle qui l'avait familiarisé avec des écrits tels que le *De institutione musica* de Boèce, et le *De musica* de saint Augustin, par une accoutumance à une pratique directe dans le domaine de la musique sacrée. C'est bien pour cela que l'extrait dans lequel le philosophe se consacre tout particulièrement au problème musical est justement le premier article de la *quaestio* 91 de la *Secunda Secundae* où il s'agit de déterminer s'il est opportun de louer la divinité au moyen du chant sacré.

Les réponses que fournit Thomas d'Aquin, si on les jugeait d'après le schématisme de leurs aboutissements, ne manqueraient pas de sembler passablement utilitaires et de peu d'efficacité artistique, même si elles portent la marque d'une grande attention pédagogique. Est-ce une obligation que de louer Dieu vocalement ? Oui, répond le philosophe, c'en est une ; mais non point pour rendre évidente à Dieu quelque chose qui lui est déjà connue, à savoir notre disposition intérieure, mais pour aviver, par cette action de louange, l'affection de celui-là même qui loue, et la pousser à un

degré d'intensité plus grand :

et ideo necessaria est laus oris, non quidem propter Deum sed propter ipsum laudantem, cuius affectus excitatur in Deum ex laude ipsius.

et donc est nécessaire la louange proférée par la bouche, non pas certes à cause de Dieu, mais à cause du louangeur lui-même, chez qui l'affection pour Dieu se trouve stimulée par sa propre louange.

(S. Th. II-II, 91, 1 col.)

En somme, l'association chorale des louangeurs suscite un climat de piété, et fait naître dans toute l'assistance une disposition intérieure d'adoration et d'amour :

Valet exterior laus ad excitandum interiorem affectum laudantis, et ad provocandos alios ad Dei laudem.

La louange extérieure a le pouvoir de rendre plus vive l'affection intérieur du chanteur de louanges, et d'inciter les autres à louer Dieu.

(S. Th. II-II, 91, 1 ad 2)

Dans cette action publique de louange, on ne saurait se passer du chant, lequel se révèle extrêmement précieux pour ce qui est de l'effet qu'il faut arriver à produire : du fait que l'âme humaine se trouve variablement disposée selon la variation des mélodies, la traduction musicale rend la prière plus apte à susciter la dévotion nécessaire :

Et ideo salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem.

Et c'est donc fort judicieusement qu'il a été décidé que, dans les louanges à Dieu, des chants seraient introduits, afin que les âmes faibles soient incitées plus fortement à la dévotion.

(S. Th. II-II, 91, 2 col.)⁵

Gardons-nous toutefois de taxer d'utilitarisme les énoncés thomistes. Les bases sur lesquelles il s'appuie sont celles de la science musicale, et elles apparaissent clairement reliées aux critères esthétiques fondamentaux qui sont les siens. C'était en fait à la théorisation grecque (dont, pour des aspects fondamentaux, le Moyen Âge ne s'écarte pas) que remontait la conviction que deux des composantes du phénomène musical, le rythme et la mélodie, exerçaient une influence considérable à la fois sur le physique et sur le psychique.

La musique est capable de donner libre cours au délire bachique, déchaînant des énergies inconscientes jusqu'ici contenues ; la musique est susceptible de fixer et de bloquer un certain déferlement sentimental, en ramenant l'homme à un état de tranquillité ; la musique est capable de susciter des sentiments nouveaux en poussant à certaines actions plutôt qu'à d'autres. Il y a une correspondance suivant laquelle une disposition psychique donnée renvoie à l'un ou à l'autre des modes classiques. Le mode *ionien* et le mode *myso-lydien* prédisposent à un relâchement, le mode *dorique* à la virilité et au courage, le mode *phrygien* à un type d'activité plus tempéré ; quant au *myso-lydien*, il n'est guère à recommander aux femmes honnêtes : Platon, dans la *République III*, tient sur ces sujets de longs discours. Et Aristote, dans le huitième livre de sa *Politique*, parle de mélodies éthiques, pratiques ou enflammées, jugeant les premières utiles à des fins pédagogiques et limitant l'emploi des autres au spectacle théâtral. Toute la théorie grecque, prise dans son ensemble, a conçu la musique sous cet aspect psychagogique.

Ces idées, le Moyen Âge les récupère intégralement : dans le *De institutione musica* de Boèce (I, 1), nous trouvons d'amples développements consacrés aux différentes propriétés des modes et des mélodies. Pythagore rend plus paisible l'adolescent de Taormine, excité par le mode phrygien, en lui faisant entendre une mélodie de mode hypophrygien spondaïque : « Les pythagoriciens, abolissant dans le sommeil les soucis quotidiens, avaient recours à quelque cantilène, afin que s'établît en eux une légère et paisible torpeur. Une fois réveillés, ils se libéraient de l'engourdissement et de la confusion du sommeil au moyen de certaines autres modulations... »

À travers ces pages, la théorie musicale grecque est introduite dans l'univers médiéval sous le signe de la *proportio* ; et c'est sous cette forme qu'elle est adoptée par Thomas d'Aquin :

manifestum est autem quod secundum diversas melodias sonorum animi hominum diversimode disponuntur : ut patet per Philosophum, in VIII Polit., et per Boetium, in prologo Musicae.

or il est manifeste que l'âme humaine est disposée de manières diverses, selon les diverses mélodies produites par les sons : comme cela est clair pour le philosophe dans sa *Politique*, VIII, ainsi que pour Boèce dans le prologue de son livre sur la *Musique*.

(S. Th. II-II, 91, 2 col.)

Il est évident, sans même qu'il soit besoin de remonter aux sources, que l'efficacité psychagogique de la musique se trouve interprétée comme la convenance d'une proportion sensible à une aptitude psychologique. L'application au chant sacré est par conséquent en accord avec toute la tradition théorique, et se fonde sur des bases formelles.

Mais en plus de cela, la page du philosophe d'Aquin dénote, outre la conscience d'une valeur émotive de la musique, un respect de l'attitude purement contemplative en présence du fait musical. On découvre chez Thomas d'Aquin la justification éprouvée de la contemplation désintéressée du morceau musical, indépendamment de son effet et de sa fonction, à telle enseigne que le plaisir musical est explicitement indiqué comme l'exemple de ces plaisirs très purs à propos desquels ne se pose pas un problème de tempérance ou d'intempérance (S. Th. II-II, 141, 4). Il existe une joie à la fois sensible et intellectuelle procurée par le son harmonisé, qui non seulement ne constitue pas un péché, mais qui au contraire représente une de ces prérogatives qui font de l'homme une créature supérieure. Dans les pages que saint Augustin consacre au chant sacré, il y a un thème qui revient constamment : celui de la crainte de voir l'attention s'arrêter sur le fait musical, indépendamment de sa fonction religieuse, et se perdre dans quelque vaine contemplation. Thomas d'Aquin, qui a présents à l'esprit et cite à plusieurs reprises ces passages, semble pour sa part bannir cette crainte, et penche pour une autre manière de résoudre la question : en reconnaissant au chant sacré une fonction psychagogique, et en situant le plaisir musical sur un plan différent. Certes il est légitime de s'insurger contre ceux qui chantent à l'église *more theatro* :

Hieronymus non vituperat simpliciter cantum, sed reprehendit eos qui in Ecclesia cantant more theatro, non propter devotionem excitandam, sed propter ostentationem vel delectationem

provocandam. Unde Augustinus dicit, in X Confess., “cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallet non audire cantantem”.

Jérôme ne s'en prend pas seulement au chant, mais aussi à ceux qui, dans l'Eglise, chantent à la manière du théâtre, non pour exciter la dévotion mais dans un esprit d'ostentation et pour susciter le plaisir. C'est pourquoi Augustin écrit, au chapitre X de ses *Confessions* : “Puisqu'il m'arrive d'être plus ému par le chant que par les paroles chantées, je confesse que je pêche d'une manière qui devrait me valoir d'être puni, et je préférerais ne pas entendre de chant.”

(S. Th. II-II, 91, 2 ad 2)

C'est en ce sens également que doit être apprécié le refus de l'accompagnement instrumental, affirmé dans la même *quaestio*. On a taxé Thomas d'Aquin de conservatisme, mais une répugnance de ce genre était enracinée dans la mentalité médiévale, à cause du lien étroit qui s'était instauré entre la musique instrumentale et les usages païens (un lien qui avait désormais marqué d'une telle empreinte la musique instrumentale que saint Jérôme pouvait aller jusqu'à déclarer : « une jeune fille chrétienne ne devrait même pas savoir ce que c'est qu'une flûte »). Thomas d'Aquin lui-même rappelle que des instruments tels que la cithare et le psaltérion n'ont pas été acceptés par l'Eglise *ne videatur iudaizare* (II-II, 91, 2 ob. 4). Mais les instruments sont à éviter dans le chant sacré justement parce qu'ils provoquent un plaisir esthétique si fort qu'il détourne l'âme de son intention primitive, qui n'était pas esthétique mais religieuse :

Huiusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio.

En effet les instruments de musique disposent l'âme plus au plaisir qu'une bonne intention intérieure.

(S. Th. II-II, 91, 2 ad 4)

Le rejet s'inspire d'une reconnaissance, et non pas d'un mépris de l'expérience esthétique. Il ne vient d'ailleurs pas à l'esprit de Thomas d'Aquin de proscrire l'usage des instruments en d'autres circonstances. Ce qui signifie que, à côté d'une fonction de la musique appréciée dans ses potentialités immédiatement émotives,

il en existe une autre plus proprement esthétique. Ce qui n'exclut pas que l'on puisse à la fin concevoir une fonction éducative de la musique qui se réaliserait justement à travers l'acte contemplatif : le contact avec une proportion est susceptible d'orienter notre esprit vers l'ordre et l'harmonie ; et cela aussi peut être déduit de divers passages (cf. par ex. *S. Th. II-II*, 142, 2 col.).

Pour ce qui concerne le chant sacré, cependant, toute orientation esthétique disparaît ; le chant sacré ne possède une fonction édifiante que selon une voie psychologique. Même quand il est objecté qu'en chantant le peuple comprend moins facilement les paroles du texte, Thomas d'Aquin réplique que les paroles passent au second plan, en comparaison de la vague de sentiment religieux qui envahit les chantes et les auditeurs :

et eadem est ratio de audientibus ; in quibus, etsi aliquando non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quod cantantur, scilicet ad laudem Dei ; et hoc sufficit ad devotionem excitandam.

et la même raison vaut pour ceux qui écoutent ; lesquels, même si quelquefois ils ne comprennent guère les choses qui sont chantées, n'en comprennent pas moins ce pour quoi elles sont chantées, c'est-à-dire pour la louange de Dieu ; et cela suffit à susciter la dévotion⁶.

(*S. Th. II-II*, 91, 2 ad 5)

5.4 – Divertissements et poésie de divertissement

Pour en revenir aux expressions artistiques dépourvues d'une fonctionnalité immédiate et capables d'alimenter une contemplation désintéressée, la culture médiévale nous propose un autre exemple notable : il s'agit de ces compositions poétiques burlesques que non seulement les poètes, mais même les savants, les ecclésiastiques, les laïcs élaboraient en utilisant souvent la mélodie de musiques sacrées très connues.

Ces amusettes étaient tenues en une certaine estime, on les faisait apprendre aux jeunes des *scholae cantorum*, et plus tard elles furent même intégrées au répertoire scolastique, comme prétextes à des exercices grammaticaux et stylistiques⁷. Plus tardivement encore, cette activité poétique profane devait se développer à travers l'œuvre des ménestrels et des troubadours qui, dans les divers textes

ecclésiastiques qui les mentionnent, sont le plus souvent désignés sous l'appellation générale d'*histriones*. Nous avons là, en somme, toute une zone musicale et poétique consacrée au pur plaisir, au passe-temps amusant.

Thomas d'Aquin envisage la justification du simple divertissement verbal, ou musical et scénique dans l'exposé sur le jeu qu'il entreprend de faire dans la *quaestio* 168 de la *Secunda Secundae*. Et même il conçoit le *ludus* et le jeu verbal (*iocus*)⁸ comme des opérations n'ayant aucune finalité en dehors d'elles-mêmes, dénuées de visée éducative, acceptées à cause de la capacité qu'elles ont de reposer de la fatigue intellectuelle. Le plaisir qui en résulte est finalisé en vue de la récréation de l'esprit, c'est-à-dire en un certain sens pour lui-même. À partir de toute cette argumentation, qui ne propose guère autre chose qu'une problématique éthico-pédagogique, nous pouvons toutefois déduire une certaine qualité esthétique liée au jeu. Thomas d'Aquin ne parle pas du *iocus* comme d'une opération dotée d'une *proportio* formelle, mais il insiste sur un rapport de proportion qui s'instaure entre le jeu et les exigences du sujet. Le jeu ne devient adéquat et accompli que quand il est en harmonie avec les besoins et avec les capacités de récréation de l'homme dans cette condition donnée :

Operationes sunt delectabiles, inquantum sunt proportionatae et connaturales operanti... Otium et ludus et alia quae ad requiem pertinent, delectabilia sunt, in quantum auferunt tristitiam quae est ex labore.

Les opérations sont propres à susciter du plaisir, dans la mesure où elles sont proportionnées et conformes à la nature de l'opérant... Le loisir et le jeu et les autres choses ayant trait au délassement, procurent du plaisir, dans la mesure où elles dissipent la tristesse qui résulte du labeur.

(S. Th., I-II, 32, 1 ad 3. Pareillement in I-II, 60, 5 col.)

C'est donc la proportion, la convenance à un ordre défini, qui conditionne le plaisir inhérent au jeu, c'est-à-dire sa perfection, puisque la finalité du jeu consiste justement dans le plaisir qu'il est censé procurer. Observons qu'ici encore, alors même qu'il s'applique à légitimer une forme de jeu sans entraves, Thomas d'Aquin ne peut se soustraire à une manière de voir finaliste et hiérarchique : l'ordre d'une chose, fût-ce de la plus libre et dégagée de toute programmation évidente, demeure néanmoins fixé et constitué par

sa visée.

5.5 – La vision symbolique

La musique et le jeu représentent des formes de communication encore simples. Il sera en revanche intéressant d'examiner l'attitude de Thomas d'Aquin à l'égard de formes plus complexes, telles que le Moyen Âge nous en propose avec la poésie allégorique, et avec le symbolisme pictural, sculptural et architectural.

Une œuvre qui comporte des stratifications symboliques différentes pose un problème esthétique que nous analyserons en termes de théorétique dans le chapitre suivant : car en fait il s'agit de définir une forme artistique complexe dans laquelle les éléments singuliers ne sont pas seulement des réalités matérielles, comme dans une forme physique, ou des stimuli de l'émotivité – comme c'est le cas pour la musique – mais des éléments signifiants, dont chacun implique dans le jeu formel le monde de suggestions particulières qu'il traîne à sa suite.

Il est donc aisé de comprendre que l'application des critères esthétiques thomistes à ce type d'œuvres peut constituer un banc d'essai intéressant pour la théorie qui a été dégagée.

Le symbolisme et l'allégorisme médiévaux semblent – de divers points de vue – ce qu'il peut y avoir de plus étranger au monde thomiste, basé sur une vision hylémorphique concrète (et, par conséquent, un monde composé de choses et non pas de symboles).

Il importera dans ces conditions de résumer les tendances et les aspects de cet univers symbolique et allégorique pour ensuite voir comment Thomas d'Aquin y réagit⁹.

Assurément l'homme du Moyen Âge vivait dans un univers peuplé de sens supérieurs et de références à une surnature. La nature communiquait avec lui dans une sorte de langage héraldique selon lequel, comme disaient ces vers attribués à Alain de Lille (*Rhythmus Alter*, pl 210, col. 579).

*Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum.*

*Nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis,
fidele signaculum.
Du monde chaque créature
comme un livre ou une peinture
est en nous comme en un miroir.
Et notre vie, et notre mort,
et notre état, et notre sort,
fidèlement nous fait voir.*

Et, à ce propos, on a parlé de mentalité primitive, incapable de fixer une ligne de démarcation entre les êtres (mais ce que nous savons aujourd'hui de la mentalité primitive et de ses procédés de classification nous incite à plus de circonspection dans l'établissement de ces parallèles). Lewis Mumford est allé jusqu'à parler de situation névrotique : et il ne serait pas difficile d'inscrire la mentalité symbolique dans cette évasion du réel qui aboutissait, sur d'autres versants, au théoricisme exacerbé d'un Boèce, dont on a déjà parlé ; dans un modèle culturel élaboré durant une époque de décomposition et de ruine, alors que l'empire volait en éclats et que le sentiment d'insécurité s'emparait des individus, sans que les formes nouvelles de communauté fournissent des garanties suffisantes de cohésion et de protection réciproque, il pouvait devenir naturel de rechercher un ancrage durable, face à une réalité hostile, en attribuant à chaque événement une signification différente (à venir) de celle qu'il revêtait sur le moment. Un lion, un loup, un lynx constituaient une menace immédiate, mais ils pouvaient être réinsérés dans une vision pacifiante, pour peu qu'on vît en eux des signes de ce lexique universel au moyen duquel Dieu, par le biais de la nature, parlait aux hommes, les orientant, signe après signe, vers la félicité éternelle.

Cela dit, une recherche des racines socio-psychologiques de l'attitude symboliste nous entraînerait beaucoup trop loin. Ce qui pour l'heure nous intéresse, c'est de voir de quelle façon cet héritage parvient à Thomas d'Aquin, et comment il le gère.

Et pour ce faire, il s'avérera tout d'abord nécessaire de distinguer entre trois attitudes, qui sont couramment vues et désignées comme « symbolisme médiéval », mais qui en fait possèdent des racines culturelles et – dirions-nous – un mécanisme de communication différents, même si les points de contacts demeurent nombreux et si, à l'intérieur du *corpus* d'un même auteur, on ne parviendrait pas toujours à les isoler. Il s'agit du *symbolisme métaphysique*, de l'*allégorisme universel* et de la *poétique de l'allégorie*. Étant donné

qu'ils nous apparaissent fréquemment indistincts, risquons-nous à les figer pour plus de commodité à travers trois modèles abstraits de mentalité symboliste. Le *symbolisme métaphysique* a un enracinement fort ancien, et nous l'avons déjà vu à l'œuvre chez des auteurs tels que le Pseudo-Denys. D'autre part, une source romaine tardive, Macrobe, en l'occurrence, avait déjà persuadé les médiévaux que toutes les choses reflètent, comme autant de miroirs, dans leur beauté, le visage unique de la divinité (*In Somnium Scipionis*, I, 14). Or, si toutes les choses reflètent le visage de Dieu, le but ne consiste pas à instaurer des correspondances ponctuelles (de type héraldique) entre un objet, dans la plupart des cas étrange, et une réalité surnaturelle, mais bien celui d'apprendre à lire continuellement en transparence le livre de l'univers.

Dans cette vision, *chaque chose* est l'annonce de quelque chose d'autre. La vision symbolique implique la nature tout entière ; *habent copora omnia ad invisibilia bona similitudinem*, affirmait Richard de Saint-Victor (*Benjamin Major*, 11, 12 ; pl 196, col. 90). Et une *Weltanschauung* strictement symboliste avait pris place à l'orée de la spéculation médiévale, comme pour en déterminer la tonalité, celle de Jean Scot Erigène : *Nihil enim visibilium rerum, corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid est intellegibile significet* (*De Div. naturae*, V, 3 ; pl 122), col. 865-866).¹⁰

Dans un pareil concert polyphonique, l'homme du Moyen Âge détient la faculté magique de découvrir les choses dans cette réalité qui est la leur dans un sur-monde, et de savoir les contempler d'un regard pénétrant. À un moment donné – ainsi que l'observe Gilson –, le sens symbolique des êtres acquiert une telle force qu'on en oublie même de vérifier leur existence : le phénix arabe, avec toute la grandeur mystique des significations qu'il inclut, a plus de réalité que tant d'autres réalités plus concrètement expérimentées. Et même lorsque l'objet se rend existentiellement proche et manifeste, il reste que c'est quand même sa signification supérieure qui fascine l'homme de l'Âge Moyen. Devant une simple noix, Adam de Saint-Victor médite sur l'image du Christ : l'écale qui la recouvre, c'est la Chair ; la coque, c'est le bois de la Croix où la Chair endura le souffrance, et le précieux cerneau, nourriture de l'homme, c'est la Divinité cachée. Il s'agit là d'une façon de voir les choses essentiellement comme des créatures, et les créatures comme le verbe de Dieu fait choses, comme message divin devenu nature, comme enseignement de Dieu devenu réalité familière : le monde comme réserve de symboles est un monde gouverné par une Providence qui ne veut pas laisser l'homme sans ressources, et qui l'environne de fidèles repères.

Si nous en revenons au XIII^e siècle afin de rechercher dans l'œuvre de Thomas d'Aquin les marques laissées par ce vaste courant de sensibilité, nous nous trouvons désorientés. L'univers des « correspondances » baudelairiennes est totalement étranger à notre auteur. Non que le courant se perde dans le vide : en effet, il continue d'envahir toute la vie médiévale, et les œuvres des mystiques, et les spéculations des compilateurs d'encyclopédies eux-mêmes, qui continueront encore longtemps à dissenter sur les signifiances très subtiles des fleurs et des pierres précieuses et des animaux. Mais chez Thomas d'Aquin, c'est-à-dire dans la manifestation philosophico-théologique la plus achevée de l'époque, tout cela a disparu. Or une évolution de ce genre n'est pas inexplicable, et la solution peut nous suggérer des réflexions précieuses. Comme le rappelle Gilson, le monde typiquement symbolique du XII^e siècle est tel parce que ce siècle est incapable d'observer véritablement la nature. Nombreux sont ceux qui célèbrent la Nature, mais personne ne songe à l'observer. Les choses possèdent en elles-mêmes une réalité propre dans la mesure où elles servent à une utilisation journalière mais, sitôt qu'on entreprend de les expliquer, elles perdent cette réalité. L'explication consiste en effet à découvrir que la chose est *signe*, et ce de quoi elle est signe ; dans les bestiaires et dans les lapidaires, la substance des choses se ramène à leur signification symbolique, la matière dont elles sont composées n'importe pas. Ce qui fait défaut au XII^e siècle (et à toute la mentalité symboliste), pour introduire une réalité concrète sous cet univers de symboles, c'est la conception d'une nature possédant en elle-même une structure, et une intelligibilité par elle-même, si faible soit-elle. Cette conception, on ne la rencontrera qu'avec l'introduction de la physique aristotélicienne¹¹.

L'univers symbolique perd donc en consistance lorsqu'on en arrive à découvrir (nous dirions à aimer, à scruter avec une attention passionnée) la réalité ontologique et formelle de la chose. Cette attitude aussi est une attitude religieuse (et le système thomiste en représente le plus éminent témoignage), mais elle prend appui sur d'autres fondements : la Providence n'est plus une organisatrice de signes, mais une force qui réifie des formes. De l'*homo quadratus*, on en arrive à l'homme de la *questio* thomiste. La vision symbolique s'est muée en une vision naturaliste qui entend parcourir les enchaînements des causes avec une conscience critique : le seul souvenir d'une mentalité révolue (souvenir conscient, legs acquis délibérément, qui change d'aspect et de caractère, d'être ainsi transplanté dans le terrain nouveau), c'est peut être le concept d'*analogie*. Encore qu'il se présente chez Thomas d'Aquin comme une manifestation nouvelle de la

proportion (proportion de l'effet à la cause), utilisé avec tant de précaution qu'à la limite il se présente, plutôt que comme une réalité métaphysique, comme un critère méthodologique.

5.6 – Métaphore et allégorie dans la Bible et dans les œuvres poétiques

Le modèle de l'*allégorisme universel* diffère de celui du symbolisme métaphysique. Dans la vision symbolique, chaque chose renvoie au surnaturel d'abord et avant tout *parce qu'elle est*. Le fait que, tout en étant, elle s'offre ensuite en tant que signe est une conséquence de cette première affirmation. Mais, en s'offrant comme signe, il arrive que la chose s'offre comme signe complexe. En termes de sémiotique moderne, on dirait qu'elle se présente comme signe doté de hautes potentialités connotatives et qu'elle connote à travers une procédure rhétorique.

Revenons à l'exemple de la noix sur lequel méditait Adam de Saint-Victor. Qu'une noix, comme toute autre créature terrestre, soit le signe de la puissance créatrice divine, cela découle du modèle du symbolisme universel. Ou, pour mieux dire, c'est Dieu lui-même qui, en la constituant comme chose, l'a constituée également comme signe qui dénote directement son pouvoir de susciter de l'existence. Mais au moment où Adam de Saint-Victor fait devenir l'écale, la coque et le cerneau métaphores de réalités surnaturelles précises, le signe se trouve employé en fonction connotative. À ce point, les êtres (non pas tous les êtres, mais ceux qui, dirions-nous, se prêtent davantage à un emploi métaphorique, à cause de certaines propriétés iconiques qu'ils détiennent) deviennent métaphores. Dans l'élaboration de ces métaphores, la mentalité médiévale semble renoncer à son procédé intellectuel typique, la déduction suivant une chaîne de causes et d'effets : en fait, la relation entre l'objet et la réalité surnaturelle ne se trouve pas établie comme relation de la cause à l'effet (comme c'est encore le cas dans le modèle du symbolisme universel), mais à la faveur de ce que Huizinga appelle un « court-circuit de la pensée ». L'autruche devient alors symbole de la justice, parce que ses plumes, toutes pareilles, éveillent l'idée de l'égalité et de l'unité. Le pélican devient symbole du Christ parce que, du moment que la légende veut qu'il nourrisse ses petits avec sa propre chair, il s'offre comme métaphore du sacrifice eucharistique. Mais à ce point il convient aussi de se demander si le sacrifice du pélican constitue la signification primaire à partir de laquelle s'élabore la métaphore, ou bien si la nécessité d'une

métaphore eucharistique n'impose pas l'élaboration de la légende (et si, donc, ce ne serait pas, paradoxalement, l'entité historico-surnaturelle « Christ » qui deviendrait le véhicule de la métaphore « pélican »). Ceci nous montre que, tandis que le symbolisme métaphysique s'impose et prolifère comme mode de connaissance, l'allégorisme universel se propose d'emblée en tant qu'opération poétique.

Toutefois, comme on vient de le dire, il semblerait que cette opération poétique s'effectue selon des voies étrangères à l'esprit déductif des médiévaux, du moins à cet esprit déductif qui prédomine dans un Moyen Âge mûr (lequel devrait, par ce fait même, repousser le procédé allégorique qu'au contraire il cautionne comme procédé de communication légitime). Mais en réalité, ce qui provoque l'attribution allégorique, c'est un principe de concordance.

Huizinga explique l'attribution symbolique, en faisant remarquer qu'en fait on abstrait de deux entités des propriétés voisines (nous dirions aujourd'hui un modèle structurel), et on les confronte. Les vierges et les martyrs resplendissent au milieu de leurs persécuteurs comme resplendissent les roses blanches et les roses rouges au milieu du buisson où elles fleurissent ; et les deux classes d'entités ont en commun la couleur (pétales-sang), ainsi que le rapport avec une dureté de situation. Mais nous serions tenté de dire que, pour abstraire un modèle d'homologie de ce genre, il faut avoir déjà opéré le « court-circuit ». Quoiqu'il en soit, le court-circuit ou l'identification par essence se fondent sur un rapport de convenance (qui est du reste le rapport d'analogie à son niveau le moins métaphysique : la rose est aux épines ce que le martyr est à ses bourreaux).

Indubitablement la rose est différente du martyr : mais le plaisir qui découle de la découverte d'une belle métaphore (et l'allégorie n'est qu'une chaîne de métaphores codifiées et déduites l'une de l'autre) est dû justement à ce que le Pseudo-Denys indiquait déjà comme l'incongruité du symbole par rapport à la chose symbolisée (*De Coelesti Hier.*, II). Et avant tout, dirait-on, parce que s'il n'y avait pas incongruité, il n'y aurait pas de rapport proportionnel (x ne se trouverait pas avec y dans la relation de y avec z) ; et puis aussi, Denys le rappelle, c'est précisément de l'incongruité que naît le plaisir laborieux de l'interprétation. Et nous voici alors ramenés à une autre composante « artistique » de l'allégorisme universel : saisir le sens d'une allégorie, c'est saisir un rapport de convenance et jouir esthétiquement de ce rapport, grâce aussi à tout l'effort de déchiffrement.

Cet aspect « énigmistique » de la poésie médiévale est ce qui apparaît le plus éloigné de la sensibilité esthétique de l'homme moderne (nous ne dirions pas : de l'homme contemporain – qu'on pense à Pound, à Eliot, à Joyce ou aux avants-gardes actuelles). Il n'empêche qu'il serait absolument anti-historique de dénier valeur d'expérience esthétique à une acrobatie interprétative qui ne paraît pas assimilable à la conception moderne de la perception immédiate et naturelle de la beauté.

La difficulté de lecture, à la faveur de laquelle est mise en lumière une *proportion inédite*, représente une des valeurs spécifiques et fondamentales recherchées par le goût médiéval, et justifiée, comme on l'a vu et comme on le verra, à un niveau théorique. Dans le cadre du modèle culturel médiéval, l'allégorie constitue une modalité artistique et esthétique à la fois, pleinement légitime.

Le problème, au contraire, pour en revenir à Thomas d'Aquin, est de voir comment, graduellement, l'allégorisme universel (encore confondu avec le symbolisme métaphysique, et apparaissant donc encore comme modalité de lecture d'un univers déjà écrit par Dieu en caractères métaphoriques) se constitue et se change en une *poétique de l'allégorie*.

Dans les grandes encyclopédies populaires, entre les XII^e et XIII^e siècles, on peut encore faire état d'un véritable allégorisme universel ; depuis le *Speculum Ecclesiae* et le *De imagine mundi* d'Honorius d'Autun, jusqu'au *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillaume Durandus (avec une reprise de l'héritage hellénistique du *Physiologus*, et du courant populaire des *Bestiaires* et des *Lapidaires*), nous assistons encore à une quête forcenée d'allégories dissimulées dans les replis mêmes de l'expérience quotidienne. Les univers de la zoologie et de la minéralogie, de la géographie et de l'astronomie représentent autant de codes linguistiques établis par Dieu afin de permettre un flux de communication ininterrompu avec ses enfants.

Mais, dans le même laps de temps, s'élabore peu à peu une théorie poétique de l'allégorie qui a son point de départ dans les textes d'Augustin (*De doctrina Christiana* III, 5, 9) avec sa distinction entre *allegoria in factis* et *allegoria in verbis*. Il existe un texte de Hugues de Saint-Victor (*PL* 196, col. 92) d'où se dégage assez clairement un processus théorique dans lequel la qualité allégorique des choses devient de moins en moins précise et justifiable, cependant que l'art, et en particulier l'art de la parole, apparaît comme le domaine d'élection du triomphe métaphorique. Dans le fond, le XIII^e siècle répudie (comme il l'avait déjà fait pour le symbolisme métaphysique dont il a été parlé précédemment)

l'interprétation allégorique du monde, mais produit le plus célèbre des poèmes allégoriques, *Le Roman de la Rose* – pour ne pas parler de la *Divine Comédie*.

Toutefois, il demeure toujours un texte où allégorisme universel et poétique de l'allégorie se confondent, contraignant ainsi le lecteur à une interprétation du texte qui soit en même temps une interprétation des événements historiques et des phénomènes naturels. *Et pour cause*, puisqu'il s'agit de l'unique texte dont l'auteur soit en même temps l'auteur de toutes les choses : la Bible. S'appliquer à une lecture allégorique de la Bible, et par conséquent prendre la mesure du fait que non seulement les mots qui s'y trouvent écrits, mais aussi bien les faits que les mots décrivent sont des métaphores, ne signifie pas alors en revenir à l'allégorisme universel dans son ingénuité. L'ingénuité, si ingénuité il y a, ne consiste pas dans le fait de lire la Bible comme si elle était un monde ; elle tenait au fait de lire le monde comme s'il était toujours la Bible.

Bède, explique que, dans la Bible, le sens allégorique est propriété des faits tout autant que des mots. Hugues de Saint-Victor partagera cette opinion¹² et, comme nous le verrons, Thomas d'Aquin ne s'éloignera pas non plus de ce point de vue.

Poussant plus loin, nous mesurons combien le principe de l'allégorie, devenu capable de briser les chaînes de la vision métaphysique où il a pris sa source, pouvait se trouver en conformité, au niveau de la création, avec la mentalité thomiste qui, au niveau contemplatif, repoussait la vision symbolique. Ce qui veut dire que toute une activité exégétique et toute une production poétique pouvaient trouver leur justification chez le penseur d'Aquin. Et il en fut bien ainsi.

Thomas d'Aquin nous donne certaines définitions de l'activité poétique, toujours par référence à des problèmes d'exégèse biblique, avec le souci de distinguer l'œuvre sacrée de l'œuvre profane, et de déterminer le type différent de rapport qui, dans les deux cas, commande le mode de renvoi des signes aux choses signifiées. Tout de suite, au début de la *Summa*, dans la discussion au sujet de la Sainte Doctrine (*S. Th.* I, 1, 9), le philosophe se demande si, dans la Bible, il y a bien une convenance dans l'emploi des métaphores (et si, par conséquent, les narrations bibliques sont dûment interprétées comme des métaphores), et à ce propos il formule une objection : la manière de procéder par voie de similitudes ne convient pas à la Science Sacrée, car elle est caractéristique du savoir poétique, *infima*

Cette définition du *modus poeticus* nous est, qui plus est, assénée de nouveau dans d'autres passages, où il est énoncé que *poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis...* (S. Th., II-II, 101, 2 ad 2). Cette dernière citation – qui dans une certaine mesure ne fait que confirmer la précédente – a servi au contraire de prétexte à certains interprètes pour présenter Thomas d'Aquin comme un précurseur de l'esthétique moderne, comme le héraut de quelque *perceptio confusa*, et le célébateur du fait poétique conçu comme connaissance magiquement embryonnaire de l'être.

Ici encore, il convient de se défier des emportements comme des timidités, et surtout de réagir à la séduction des traductions complaisantes. Pourquoi Thomas d'Aquin parle-t-il d'*infima doctrina* ? Les motifs paraissent aller de soi. En premier lieu, l'art de poétiser se présente comme une *ratio factibilium* associée à un *faire* : un savoir, par un certain côté (en tant qu'invention et exposition de faits, d'aventures, de sentiments, de pensées), et, d'un autre côté, un labeur. Comparée à la spéculation pure, elle se situe sans conteste à un étage inférieur. En outre, à un niveau qui lui est sans conteste supérieur, se tient (comme nous l'enseigne Boèce) la connaissance des normes d'élaboration ; à l'artisan qui fait, sans souvent connaître la règle de son faire, s'oppose le connaisseur de lois musicales et de règles prosodiques. Qui plus est, dans ce cas particulier précisément, la science poétique se trouve comparée à la Science Sacrée : elle ne peut que pâtir d'une telle comparaison. Il nous apparaît donc que, dans le sillage d'une tradition qui hiérarchise les activités de l'homme à l'aune de leur référence à la réalité surnaturelle (qu'elle soit objet de révélation, ou bien explorée ou escomptée), cette conception de la dignité du *modus* poétique ne saurait passer pour une marque de dédain, mais relever simplement d'une classification des valeurs.

En ce qui concerne, d'autre part, une définition des réalités poétiques qui se trouveraient entachées, foncièrement, d'un *defectus veritatis*, la solution apportée à l'interrogation manque de clarté ; et ici, il n'y a même pas motif de penser à la *perceptio confusa* ni à d'autres gracieusetés de ce genre, qui auraient rendu extrêmement perplexe le philosophe d'Aquin. L'explication la plus plausible est sans nul doute celle-ci : les réalités signifiées par l'art du poète sont des faits imaginaires, des réalités fabuleuses, vu que Thomas d'Aquin, quand il parle dans ces pages – et gardons-nous bien de l'oublier – de « poétique », montre que son intention n'est pas tellement de parler d'un art appliqué (l'art comme didactique

appliqué aux cathédrales, pour proposer un exemple), mais bien plutôt de l'invention d'histoires imaginaires, de « fables », et en tout cas d'une narration visant à l'agréable : *poeta... utitur metaphoris propter repraesentationem; repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est* (S. Th., I, 1, 9 ad 1). Dans une occasion de ce genre le poète s'applique justement à présenter à son public quelque chose qui ne lui soit pas connu, pas connu parce qu'inexistant, ou jamais vu, et inconcevable parce qu'échappant à une définition conceptuelle : et cela, non pas par le fait qu'il s'agirait d'une réalité qui en elle-même se déroberait à une conceptualisation, mais par le fait que la connaissance conceptuelle signifie une définition par le genre et par l'espèce. Le poète confère donc une évidence à cette réalité (qui présente en elle-même – du moins pour nous – un *defectus veritatis*), par le biais d'une représentation, et la représentation ne peut s'opérer qu'à travers une similitude. Rappelons ici ce que nous avons indiqué à propos de l'image : transposition et recreation d'une *forma*. Or, si nous ne sommes pas en mesure d'appréhender avec exactitude la *forma* d'une réalité (soit qu'elle n'existe pas, ou bien parce que nous sommes incapables de porter sur elle une attention scientifique), nous ne pouvons que reproduire la *forma* de quelque chose d'autre qui nous soit connu, et à travers quoi nous tenterons de rendre connue la réalité qui nous intéresse. Et nous disposons de la similitude poétique, dans laquelle le défaut de vérité est une limite d'ordre théorétique (qui n'en altère pas la valeur), et non pas un approfondissement divinatoire.

Ce qui vient d'être dit visait à mettre en lumière un aspect qui pouvait constituer un écueil : mais en réalité il s'agissait d'un fait non déterminant, signalé par Thomas d'Aquin à titre, simplement, de comparaison. Autrement dit, devant justifier, comme nous le verrons, la nécessité de représentation métaphorique (allégorique) de mystères religieux, il énonce : étant donné que de tels systèmes outrepassent nos facultés de compréhension, nous nous efforçons de nous les représenter au moyen de similitudes ; à la manière du poète qui voile sous des métaphores ces choses que, du fait de leur irréalité, nous ne saurions comprendre si elles n'étaient pas ainsi traduites et allégorisées.

Comme on l'a déjà vu, la production poétique a recours à des métaphores : en ce sens, la représentation n'est plus simple imitation, mais révélation d'un fait grâce à la médiation de certains signes. Elle s'offre donc en tant que relation de *signans* à *signatum*, comme une certaine *collatio* (association) : c'est le terme dont se sert Thomas d'Aquin.

Une théorie plus approfondie du *signum* et du langage en général

se trouvera développée par la scolastique postérieure, pour apparaître enfin dans sa mise au point la plus minutieuse avec Jean de Saint-Thomas. Le philosophe d'Aquin ne se montre guère prodigue d'éclaircissements dans ce domaine : il consacre tout de même quelques lignes à l'interprétation de la Bible. Toute la tradition médiévale avait abondé dans la direction d'une lecture à plusieurs sens du Livre saint, en proposant cette fameuse quadripartition des sens qui demeurera l'une des mieux reconnues (sens historique, sens mystique, sens moral, sens anagogique). Mais ce ne fut pas le seul agencement, loin de là : sur ce sujet, la synthétisation médiévale se révéla fort fluctuante, au point que la quadripartition se changea quelquefois en une division en de nombreuses rubriques. Thomas d'Aquin, quand il s'applique à traiter d'une matière tellement rebattue, ne se donne pour tâche que de procéder à une remise en ordre : il s'agit avant tout d'établir si, et pourquoi la Bible possède plusieurs sens, et en quoi consistent ces sens.

En ce qui concerne le premier point, l'explication est simple :

Conveniens est Sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere.

Il est opportun que les Saintes Écritures traduisent les choses divines et spirituelles sous le couvert de la similitude avec les choses corporelles.

(S. Th. I, 1, 9 col.)

La raison en est que, toute connaissance humaine ayant son point de départ dans les sens, les mystères divins, quand ils se présentent dans une traduction corporelle et sensible, acquièrent une plus grande force de manifestation. En eux-mêmes, ils dépassent les capacités de la raison humaine ; en revanche, présentés sous la forme d'événements et de figures familiers, ils conduisent l'intelligence par un chemin accessible et aisé jusqu'au seuil de la vérité (S. Th. I, 1, 9 ; pour les recherches suivantes cf. I, 1, 10, et *Quodl.* VII, 6, 14-15-16). Il s'agit alors de voir comment procéder à la lecture du Livre saint ; et le premier et le plus élémentaire des sens selon lesquels il peut être compris, c'est le sens historique ou littéral¹³.

Le sens historique sert de fondement aux autres sens, que Thomas d'Aquin regroupe sous la définition unique de *sens spirituel* :

Illa vera significatio qua res significatae per voces, iterum res aliae significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteram fundatur, et eum supponit.

Mais cette signification au moyen de laquelle des choses signifiées par des mots signifient à leur tour d'autres choses, est appelée le sens spirituel, lequel est fondé sur le sens littéral, et le présuppose.

(S. Th. 1, 1, 10 co)

Or le sens littéral – en les signifiant – s'identifie avec les événements même de l'histoire sainte. Dans ces conditions, énoncer que le sens littéral sert de fondement au sens spirituel équivaut à dire que les figures et les faits de l'histoire sainte ont une valeur de signes et, outre leur vérité et réalité historiques, possèdent une réalité symbolique. Thomas d'Aquin affirme explicitement que les événements de l'histoire sainte ont été ordonnés par Celui-là seul qui avait pouvoir de les ordonner, par Dieu, de manière qu'ils apparaissent signifiants :

Deus adhibet ad significationem aliquorum ipsum cursum rerum suae providentiae subjectarum.

Dieu met en œuvre, en vue de signifier certaines choses, le déroulement même des choses qui dépendent de Sa providence.

(Quodl. VII, 6, 16 col.)

Serions-nous alors retombés dans le symbolisme universel ? Oui, mais uniquement pour ce qui concerne l'histoire sainte. Dans la perspective de l'incarnation et de la rédemption des hommes, Dieu a donc, pour une seule fois, employé les hommes, les choses et l'histoire comme expressions de son langage. C'est l'unique initiative de ce genre que Thomas d'Aquin reconnaisse à la Providence ; l'histoire sainte se trouve ainsi marquée d'un caractère incomparable par rapport aux autres événements vécus par l'homme. L'univers allégorique médiéval se restreint à l'aventure du peuple élu. Ordonnée comme un immense message, l'histoire biblique, communiquée dans le Livre par le moyen du sens littéral, renvoie à son signifié spirituel ; lequel revêt ses différents visages, et devient *allégorique*, lorsqu'à travers les faits et les personnages de la Loi Ancienne il préfigure des aspects de la Loi Nouvelle, *moral* quand, à travers les actions du Christ, il indique les actions que nous devons accomplir, *anagogique* quand il signifie les choses célestes. La

Loi Antique est figuration de la Nouvelle, la Nouvelle est figuration de la gloire future et, dans le même temps, elle est norme de nos agissements. Les Vérités de l'Écriture sont disposées *ad recte credendum* et *ad recte operandum*.

Thomas d'Aquin réaffirme toutefois à plusieurs reprises que, dans ces trois sens et en particulier dans le cas du sens allégorique, il ne s'agit pas d'un phénomène grammatical ou stylistique, mais que nous nous trouvons en présence de *choses* qui *par elles-mêmes* signifient autre chose :

Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.

Le sens spirituel... est à entendre ou consiste en ce que certaines choses se trouvent exprimées à travers la figure d'autres choses.

(*Quodl. VII, 6, 15 col.*)

La disposition de ces choses est telle par le seul vouloir de Dieu. Donc Dieu seul peut pourvoir quelque chose d'un sens allégorique :

Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi literalis sensus).

D'où il suit que, en aucune forme de savoir produite par l'activité de l'homme, on ne saurait, à proprement parler, rien découvrir qui ne soit sens littéral.

(*Quodl. VII, 6, 16 col.*)

Une telle affirmation est propre à nous laisser pantois. En fait, l'allégorisme biblique se trouve justifié, et justifié de façon telle qu'il revêt également une apparence esthétique – relation de la parole au fait historique, et de ce dernier au sens surnaturel, le tout se clarifiant au sein d'une unité organique : *inquantum scilicet verba significant res, et una res potest esse figura alterius* (*Quodl. VII, 6, 14 col.*). Mais les autres opérations du talent humain se trouvent nivelées, ramenées toutes au seul sens littéral. Alors, comment pourraient échapper à ce nivellement toutes ces œuvres réalisées au moyen de métaphores et d'allégories entendues au sens large ?

Toutefois, Thomas d'Aquin aménage la question d'une autre manière. Avant tout, ce qui demeure établi fermement, c'est le fait

qu'il ne parlera d'allégorie qu'à propos des Écritures (et, donc, chaque fois que nous appliquerons ce terme aux réalisations de l'art humain, nous le ferons dans un sens qui n'est pas celui du penseur d'Aquin). La métaphore littéraire ne pourra trouver définition que par un autre biais, et Thomas d'Aquin parlera de sens *parabolique*. Le sens parabolique sera cependant partie intégrante du sens littéral. Voyons comment : « *poeticae artis est veritatem rerum aliquibus similitudinibus fictis designare* » ; selon cet énoncé, on devrait alors parler de sens spirituel : en effet, les paroles ou bien signifient immédiatement une chose, ou alors, à travers elle, et médiatement, une autre chose. Mais, explique le philosophe, les fictions poétiques (les métaphores) n'ont qu'une seule fonction : celle de signifier (*fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum*). Or un tel signifié de la métaphore *non supergreditur modum litteralem*. Autrement dit, la fiction poétique et sa signification sont si étroitement unies que, l'une entraînant immédiatement l'autre, leur compréhension relève encore du sens littéral ; il n'y a pas d'effort à accomplir pour déceler le signifié métaphorique, il se présente en même temps que la fiction (*Quodl. VII, 6, 16, obj. 1 et ad 1*).

Thomas d'Aquin propose même un exemple : il arrive que dans les écritures on désigne le Christ à travers l'image d'un bouc. Ce bouc n'est pas une chose existante (dans ce cas du moins), mais une similitude imaginaire, introduite délibérément et par convention en vue de signifier. S'il s'agissait de faits qui symbolisent des choses divines ou futures, nous aurions le sens spirituel ; mais dans cet exemple nous ne trouvons pas de dépassement du sens littéral (*Quodl. VII, 6, 15 col.*). Nous pourrions ici faire remarquer que Thomas d'Aquin joue tout simplement sur les mots : il qualifie de parabolique le sens communément perçu par nous comme sens allégorique, mais il ne change rien au fond des choses. En vérité il nous suggère une différenciation fondamentale : le sens allégorique est le sens d'une *chose*, et il exige pour être découvert une enquête sur la chose. Le sens parabolique, au contraire, est le sens d'une image qui s'est tellement bien appliquée et proportionnée à sa signification qu'on dira qu'elle ne fait qu'un avec elle :

Per voces significatur aliquid proprie, et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.

Au moyen des mots, quelque chose se trouve signifié proprement, et quelque chose est signifié figurativement, mais le sens littéral n'est pas la figure (verbale) mais ce qui est figuré.

Le sens littéral de l'expression est délivré par le sens figuré, tellement la figure se rapporte à lui selon une proportion naturelle. Par conséquent, en présence d'une œuvre qui utilise des figures, des métaphores, des similitudes, Thomas d'Aquin semble prendre de la distance par rapport à l'opinion courante pour laquelle l'agrément consiste dans les manœuvres subtiles de l'intelligence qui dépiste les correspondances ; et il semble nous dire que l'adéquation est tellement exacte, que le plaisir (car c'est de plaisir qu'il s'agit), pour ce qui est des similitudes poétiques, consiste dans l'aisance naturelle d'une clarification simultanée.

Il est douteux qu'il puisse s'agir d'une véritable innovation critique : nous serions plutôt enclin à interpréter cette conséquence théorique comme un résultat presque automatique du système.

En tout cas, on remarquera que nous sommes en train de faire usage des trois critères formels comme de catégories explicatives de ces faits. Nous avons en effet ici une forme d'association qui se signifie et, en même temps, signifie tout un ensemble de renvois intimement associés aux éléments introduits dans le rapport. Que le plaisir qui en résulte soit procuré à travers un exercice d'intelligence, ou qu'il se trouve atteint en une prise de possession rapide, il n'en reste pas moins que ce plaisir ne peut pas ne pas être interprété en termes de *proportio*, *claritas* et *integritas*, comme la discussion à propos de la beauté de l'Image est là pour nous le rappeler.

5.7 – Le parabolisme didactique

On peut à présent se demander si ce langage parabolique est utilisé uniquement dans un but d'agrément, dans les narrations poétiques, ou bien s'il peut l'être aussi à des fins didactiques, dans la sculpture religieuse par exemple.

En fait, Thomas d'Aquin parle de parabolisme à propos de l'activité poétique, et à ce sujet il se réfère au goût pour la représentation réalisée en vue d'un pur plaisir. Mais, quand il désire proposer un exemple d'expression parabolique, il nous parle de l'image du bouc appliquée au Christ, dans la Bible ou dans une autre œuvre littéraire : donc à un emploi nettement didactique.

Mais on dispose encore d'un autre argument, fourni par les

quaestiones 101, 102, 103 de la *Prima Secundae* : dans cette longue suite de pages, Thomas d'Aquin analyse les causes, les raisons, la structure, la valeur et l'actualité des prescriptions cérémoniales de la Loi Ancienne. Il s'agit là d'une des rares occasions où le philosophe a l'air de concéder quelque chose au goût du temps, s'attardant à expliquer les significations spirituelles du Temple, de ses parties, des instruments servant au culte, et les interprétant clairement comme des signes, des métaphores ; une attention pleinement justifiée, dès lors qu'il ne s'agit pas de subtils exercices allégorisants à partir de faits et choses ordinaires (ce qui était dans la manière des encyclopédistes de l'époque), mais d'interprétation de la Bible.

À ce propos, on ne saisit pas exactement si ces opérations et ces instruments cérémoniaux, destinés à figurer aussi, en plus des réalités surnaturelles, le Christ à venir, ont pour lui valeur allégorique (au sens biblique), ou bien valeur parabolique. En revanche, ce qui est clair c'est le fait que, même si une grande part de ces prescriptions rituelles perdent leur raison d'être avec la Loi Nouvelle, d'autres prescriptions doivent être introduites dans la liturgie chrétienne, afin de signifier aux croyants les biens de la vie future (*S. Th.* I-II, 103, 4 col.). Mais alors, à la suite des observations des pages qui précèdent, on conviendra que ces nouvelles opérations cérémoniales introduites volontairement, du fait qu'elles n'appartiennent plus au Livre saint, ne posséderont plus du tout une valeur allégorique, mais une valeur parabolique. Tandis que les épisodes cérémoniaux de l'Ancien Testament – dans la mesure où ils s'intègrent à l'histoire sainte – se chargent de significations prophétiques qui n'ont pas été délibérément instituées par les hommes, en ce qui concerne les institutions nouvelles, nous avons de toute évidence à faire à un signe disposé par convention en vue de signifier des faits surnaturels et des préceptes moraux : nous pouvons par conséquent parler de parabolisme.

On pourrait observer que, alors que le sens parabolique ne se différencie pas du sens littéral, les préceptes cérémoniaux paraissent avoir, en plus du sens littéral, un sens *figural* (*habent rationes figurales et mysticas*, 1-11, 102, 2 col.). Toutefois, le *figural* ne nous semble pas tant un nouveau type de sens, qu'un effet normal de conventionnalisation parabolique. Cette opération, en fait, qui consiste à *facere aliqua facta ad alia repraesentanda*, s'identifie avec l'action *théâtrale* et *poétique* – à cela près que la poésie recourt aux expressions figurées *propter defectum veritatis*, alors que le cérémonial exprime par le moyen d'images les choses divines *propter excedentem veritatem* (*S. Th.* I-II, 101 ad 2). Nous avons dans l'un et

l'autre cas une opération, une expression, un objet qui, en vertu d'une convention répandue, assument une signification déterminée et figurent une réalité autre.

Et pourquoi tout cela ? Parce que l'homme, hors d'état de posséder aisément la vérité suprême, doit s'en approcher par le moyen de représentations sensibles :

Et ideo utilius fuit ut sub quodam velamine divina mysteria rudi populo traderentur, ut sic saltem et implicite cognoscerent, dum illis figuris desservirent ad honorem Dei.

Et c'est pourquoi il apparut fort utile que les divins mystères fussent, sous le voile de quelques figurations, communiqués au peuple grossier, afin qu'ainsi à tout le moins et de manière implicite, il reconnût de quelle manière lesdites figurations pouvaient servir à honorer Dieu.

(S. Th. I-II, 101, 2 ad 1)

Or un argument de cette nature s'accorde presque littéralement avec l'argumentation de tous ceux (Suger le tout premier) qui entendirent promouvoir et défendre l'art sacré, allégorique et pédagogique. Et il présente une singulière analogie avec les conclusions du Synode d'Arras, de 1205, qui énonçaient :

Illiterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur.

Les illettrés, ce qu'ils sont incapables de comprendre par le moyen de l'écriture, contemplent cela grâce aux dessins de quelque peinture.

(*Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, éd. J.-D. Mansi, Paris-Leipzig 1901-1927, 19, col. 454)

Prenons comme exemple les portails d'une cathédrale gothique. Nous voyons tout d'abord que chaque colonne du portail abrite la représentation d'un personnage ; l'idée plastique s'associe donc avant tout à une idée figurative. Le personnage, tout en étant stylisé, tend à réaliser un type humain déterminé ; qui plus est, c'est justement parce qu'il tend à imiter une *forma*, qu'on le stylise : la stylisation est fonction de la typisation, et celle-ci est un fait

représentatif (cette *représentation* qui est construction d'*image* par l'intermédiaire d'une reproduction de *forma* suivant des principes qui nous sont bien connus). Mais, outre cette fonction qui, en tant que représentative, aurait des implications hédonistes, la statue revêt une portée signifiante au sens parabolique ; ces figures possèdent certains signes caractéristiques (par ex. un bonnet particulier), qui pour nous demeurent incompréhensibles, mais qui apparaissent tout à fait familiers à l'homme du Moyen Âge ; car la tradition populaire, la représentation des mystères religieux, toute une culture iconographique antérieure l'avaient accoutumé à considérer ces signes comme des caractéristiques des hébreux en général, et des personnages bibliques. Ces figures des portails, revêtues d'insignes royaux (à tel point qu'on a pu pendant longtemps les confondre avec les monarques mérovingiens), distinguées par des pièces d'habillement particulières, s'offraient à l'observateur médiéval – sans erreur possible – comme des rois de la Bible, comme des personnages de l'Ancien Testament. Au cas où une spécification supplémentaire se serait avérée nécessaire, on pourrait ajouter d'autres signes distinctifs propres à indiquer avec davantage de précision de quel personnage il s'agissait : une figure féminine du portail de Saint-Bénigne à Dijon a un pied qui a la forme d'une patte d'oie ; il s'agit de la reine Pédauque, laquelle n'est autre que la reine de Saba, conformément à des conventions iconographiques assez répandues. En présence des statues des cathédrales, Thomas d'Aquin aurait parlé de parabolisme.

Ces figures ne possèdent pas seulement un caractère plastique, mais aussi un caractère signifiant ; ce ne sont pas seulement des figures humaines, mais des images de souverains bibliques et même souvent, de tel ou tel souverain. Du caractère plastique au caractère signifiant, il n'y a pas de transition ; dès l'instant où elles se présentent comme figures, elles se signifient comme tel ou tel personnage déterminé :

Per voces [et ici, ce serait : per imagines] significatur aliquid proprie et aliquid figurate, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.

Le sens littéral de ces statues-colonnes est constitué par le fait qu'il s'agit de monarques de la Bible, reine de Saba ou roi Salomon.

À ce premier sens parabolique vient toutefois s'en ajouter encore un autre, lequel ne consiste plus dans la co-signifiante de lignes plastiques et de références historiques, mais dans la co-signifiante

de lieu architectural et de référence mystique. Ainsi qu'on l'a indiqué, ces personnages bibliques entendent signifier que la Loi Ancienne sert d'accès et de vestibule à la Nouvelle : les hommes du peuple élu, qui attendirent durant des siècles la venue du Christ, se tiennent sur le seuil du Temple et accueillent le fidèle : après eux, c'est le mystère du nouveau pacte ; puis, dans l'obscurité de la cathédrale, sous la garde des Rois et des Prophètes, se trouve le Tabernacle où est présent le Christ Vivant¹⁴.

Ceci représente le vrai moment didactique de la grande réalisation plastique : et toutefois le mécanisme formel qui régit ce jeu de correspondance demeure toujours le même : la reine de Saba signifie, dans la tradition médiévale, le monde païen qui vient au Christ, et préfigure les Mages ; il suffit de l'identifier sur la colonne du porche pour entrer immédiatement dans le jeu des figurations. Si nous devons interpréter cet aspect de l'art médiéval en termes d'esthétique thomiste, nous dirons alors que la statue-colonne nous présente le proportionnement d'un fait *architectural* à un fait *plastique*, et de celui-ci à une visée *représentative*. À son tour, le fait *représentatif* se proportionne à ce qui est en lui signification *figurale* : le fait *figural* est exactement proportionné à sa référence *mystique*. En d'autres termes, nous avons une colonne qui est simultanément *statue*, *image humaine* adaptée aux exigences de l'espèce, *image d'un personnage biblique*, et enseignement, et indication mystico-religieuse, c'est-à-dire *vestibule* introduisant aux mystères de la foi chrétienne. Cet organisme de pierre *se signifie*, en un seul moment, *dans toutes ces significations qui sont les siennes* : il n'est pas davantage, en priorité, image humaine, qu'il n'est, en priorité, message mystique. L'harmonie et la régularité de la réalisation plastique se conforment aux exigences de la signification historique, et celle-ci aux impératifs de l'enseignement surnaturel, cependant que le tout se conforme aux capacités de compréhension de l'homme médiéval à qui l'œuvre est destinée ; c'est-à-dire que se réalise une proportion entre la structure de la chose, et les possibilités de compréhension de l'observateur.

En conclusion, cet organisme, finalisé en vue d'un enseignement, conçu pour parler aux masses, *leur parle effectivement* ; par conséquent, il atteint à sa perfection ultime, à sa perfection fonctionnelle. Proportion de son rythme et de ses fonctions, adéquation entière à sa propre essence, clarté simultanée de sa structure (plastique et associative) : voilà ce qui caractérise cette forme artistique. La découvrir dans cette triple harmonie signifie en saisir la beauté. Elle est architecturalement fonctionnelle, parce que c'est une colonne ; elle sert à l'édification des masses, puisque c'est

une page de catéchisme écrite dans la pierre ; elle procure du plaisir à l'observateur et au fidèle, rendant toujours plus belle la maison de Dieu, car elle est resplendissante de couleurs et harmonieuse dans ses lignes ; elle pénètre les sens et les dispose à la révérence et à la prière, en ce qu'elle exprime un quelque chose de majestueux et de hiératique qui prépare psychologiquement le chrétien au contact avec le rite religieux... Mais elle est *belle* substantiellement parce qu'elle réalise tout cela selon les modules de l'intégrité, de la clarté, de la proportion.

5.8 – La poétique thomiste

En clôturant cette revue des observations critiques de Thomas d'Aquin, nous pourrions encore nous demander comment se présenterait, si elle existait, une poétique thomiste. Elle coïnciderait très probablement avec les principes de son esthétique, qui deviendraient les normes organisatrices d'une opération concrète. La poétique de Thomas d'Aquin serait une poétique classique de l'expression bien ajustée, dont la beauté consisterait dans une adéquation à son objet, dans une capacité d'exprimer *ce qu'il y a à dire* : c'est la poétique qui se trouve appliquée dans certaines compositions, où dans le mouvement achevé d'une phrase se trouvent concentrées et clarifiées en un seul et même élan des valeurs musicales, des subtilités théologiques, et une émotion à peine perceptible. À preuve, certains aspects de sa poésie¹⁵ :

*Se nascens dedit socium,
Convalescens in edulium,
Se moriens in pretium,
Se regnans dat in pretium.*

Des vers où tout le mystère de la Rédemption s'exprime à travers la tournure rapide d'un exercice hautement rhétorique ; à cet égard, certaines prières qu'il a composées sont encore plus explicites :

*Praecor, ut haec Sancta Communio non sit mihi reatus ad poenam
sed intercessio salutaris ad veniam. Sit mihi armatura fidei et
scutum bonae voluntatis. Sit vitiorum meorum evacuatio,
concupiscentiae et libidinis exterminatio, caritatis et patientiae,
humilitatis et oboedientiae, omniumque virtutum augmentatio ;*

contra insidias inimicorum omnium tam visibilium quam invisibilium firma defensio ; motuum meorum tam carnalium quam spiritualium perfecta quietatio ; in te uno ac vero Deo firma adhaesio, atque finis mei consummatio.

J'implore afin que cette Sainte Communion ne soit pas pour moi motif de punition, mais intercession salutaire et raison d'indulgence. Qu'elle me soit armure de la foi et bouclier de la volonté bonne. Qu'elle soit purgation de mes vices, extermination de la concupiscence et du désir illicite ; et démonstration de la charité, de la patience, de l'humilité et de l'obéissance ainsi que de toute autre vertu renforcement ; solide défense contre les embûches de tous les ennemis, qu'ils soient visibles ou invisibles ; parfait apaisement de mes élans, tant charnels que spirituels ; qu'elle soit union solide à Toi, Dieu un et véritable, et de même heureux achèvement du terme de mes jours.

Il y a là une manière de traduire, conformément aux normes de la, prose médiévale, les trois critères de la proportion, de l'intégrité et de la clarté¹⁶.

1. Naturellement, *imitatio in divinis personis non significat posterioritatem sed solam assimilationem* (S. Th. I, 35, 1 ad 3).

2. Le principe est ancien, il remonte à Plutarque ; mais, comme on le remarquera, il se trouve ici fondé sur le critère de la *proportio*. D'après la façon dont la solution est présentée, on perçoit aussi la présence implicite d'une conception régénératrice de l'image : en effet, elle reconduit le « difforme » à une « forme » ; la beauté (la positivité), exclue de la laideur, se réalise dans son image, dès lors qu'elle *est conforme* à ce qui est imaginé.

3. De telles considérations sont traditionnelles, mais ici elles ont une innervation dans un contexte plus critique. Chez Isidore de Séville, par exemple, elles revêtaient un tour ingénu, quasiment pittoresque : « *Caput namque ad coelum refertur, in quo sunt duo oculi, quasi duo luminaria solis et lunae... Jam vero in capiti arce mens collocata est tamquam in coelo Deo ut ab alto speculator omnia, atque regat... Factus est homo ad contemplationem coeli rigidus, et erectus, non sicut pecora in limum prona, atque vergentia...* » ; (*Differentiarum*, II, 48-50, pl, 83, col. 77-78).

4. « Cette différence entre l'homme et l'animal s'exprime extérieurement par le rapport différent de leur tête avec leur tronc. Chez les animaux inférieurs, les deux parties sont encore entièrement soudées l'une à l'autre ; la tête est tournée vers la terre, où se trouvent les objets de leur convoitise ; et même chez les animaux supérieurs, la tête et le tronc sont beaucoup plus unis que chez l'homme, dont le chef semble librement superposé au reste du corps et seulement soutenu par celui-ci, sans en être dépendant. Un tel privilège humain s'affirme tout particulièrement dans la statue de

l'Apollon du Belvédère : la tête omnivoyante du dieu des Muses possède un regard si diffus et si profond, s'élève si librement au-dessus de ses épaules, qu'elle semble entièrement détachée du corps et sans souci de celui-ci. » Cette page a été écrite six siècles après celles de Thomas, et elle est signée Arthur Schopenhauer (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, III).

5. Il s'agit d'idées que Thomas d'Aquin reprend directement de saint Augustin. C'est dans ses *Confessions* que l'évêque d'Hyppone nous entretient longuement des émotions mystiques que le chant sacré pouvait faire naître en lui (*Livre X*, passim ; trad. L. De Mondadon, Paris, 1947).

6. Augusto Guzzo, *Studi di arte religiosa*, Turin, Bocca, 1932, p. 181-183 : « Le chant dans les tout premiers siècles chrétiens n'avait pas d'intention artistique ; s'il devint un art, cela se produisit naturellement, mais, dans son orientation première, il n'évolua aucunement dans une direction artistique : ce qui le détermina et même le renforça ne fut pas un intérêt artistique, mais une raison pratique... Mais, même dans les siècles où le grégorien est envahi des préoccupations artistiques, c'est davantage l'extériorité des sons que l'intériorité des sentiments qui est concernée. »

7. Cf. *Poesia latina medievale*, éd. de G. Vecchi, Parme, Guanda, 1952, p. 104, 118, 374. Cf. également P. Wagner, « La sequenza ed il suo svolgimento profano », in *Antologia della storia della musica*, Milan, Paravia.

8. Le fait qu'il pensait aussi aux compositions auxquelles il a été fait allusion ci-dessus est confirmé puisque, dans cette question, il aborde également la fonction des *histriones*.

9. J. Huizinga, *op. cit.* Cf. tout le très beau chapitre xv : *Déclin du symbolisme*. Sur le symbole médiéval, voir aussi E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Turin, Einaudi, « Simbolo e Classicismo », 1960.

10. J. Huizinga, *op. cit.*, trad. de Jacqueline Bastin, Paris, « Club du meilleur livre », 1958, p. 189-192 : « Nulle vérité n'était plus présente à l'esprit médiéval que la parole de saint Paul aux Corinthiens : *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*. Le Moyen Âge n'a jamais oublié que toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, et qu'au contraire, par son essence, toute chose tendait vers l'au-delà. » Il convient de nous reporter au sens génétique profond inhérent à la pensée médiévale, à cette conscience d'une causalité logique qui savait se traduire en schémas visuels, l'arbre, la ramification, la progression des choses par enchaînements : de sorte que « du point de vue causal, le symbolisme se présente comme une espèce de court-circuit de la pensée... Le symbolisme a donné une image du monde d'une unité encore plus rigoureuse que celle que peut suggérer la science moderne. Il a embrassé résolument toute la nature et toute l'histoire... On vit dans une véritable polyphonie de la pensée. Tout est pensé à fond ». Ce passage de Huizinga (1919, XV) exprime parfaitement la mentalité symboliste dont nous parlons, même s'il paraît en retard si on l'applique à cet *automne du Moyen Âge* auquel l'auteur consacre son livre. Au demeurant, il ne fait pas de doute qu'en cherchant ses survivances au xiv^e siècle, Huizinga parvient à saisir les traits fondamentaux de la mentalité symboliste des siècles précédents.

11. Cf. E. Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge*, cit., chap. v et A. Hauser, *The social history of art*, Londres, 1951, vol. I. Voir également F. Ulivi, « Il sentimento francescano delle cose e S. Bonaventura », *Lettere Italiane*, 1, 1962.

12. Pour Bède, voir *De schematibus et tropis*, éd. Halm, p. 616-617 ; pour Hugues de Saint-Victor, voir *De Scripturis et scriptoribus sacris*, chap. v (pl 175).

13. Sous le sens littéral, Thomas d'Aquin fait rentrer trois autres sens traditionnels : l'historique, l'étiologique et l'analogique (*S. Th.* I, 1, 10 ad 2).

14. Cf. Émile Male, *L'Art religieux du xiii^e siècle en France*, Paris, Colin, 1941, 4^e éd. Mâle permet de saisir dans toute sa portée le conditionnement socio-culturel du mécanisme psychologique préparant à la lecture allégorique, en démontrant que les figures de la cathédrale ne peuvent être comprises qu'en recourant à un répertoire

encyclopédique de l'époque, comme le *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais. Cf. aussi E. Mâle, « Le portail de Senlis », in *Art et artistes du Moyen Âge*, Paris, Colin, 1947.

15. Sur la poésie de Thomas d'Aquin, cf. également J.-P. Foucher, *La littérature latine du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1963 ; Voir le chapitre « Les hymnes de saint Thomas d'Aquin ».

16. Nous nous en sommes tenu, pour dégager une poétique de Thomas d'Aquin, à une lecture superficielle des textes. Indiscutablement, on pourrait suivre les critères d'*analogie* ou d'*homologie*, en comparant les formulations philosophiques et les réalisations concrètes, ou bien en révélant des homologies structurelles entre la forme des systèmes scolastiques, et les formes de l'art médiéval.

La tentative d'Erwin Panofsky (cf. *Gothic Architecture and Scholasticism*, Londres, Thames, 1957) est différente ; l'auteur perçoit une analogie structurelle entre les plans des cathédrales gothiques et le système de relations constitué par les *summae* scolastiques.

Le premier critère est celui que suit de préférence Rosario Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milan, Saggiatore, 1961, chap. « Idee e gusto di Tommaso d'Aquino ». Ici, l'auteur confronte les énoncés philosophiques avec les œuvres d'art de la même époque, voyant dans les premières des justifications ou analyses critiques des secondes. Il peut ainsi affirmer que chez Thomas d'Aquin apparaissent « des préférences réalistes et de tendance classique » (point qu'il nous semble pouvoir admettre), et que « la prééminence du *vrai* par rapport au beau, qui est un des points d'appui de son esthétique théorique, semble procurer une garantie d'ordre spéculatif à la production artistique frédéricienne et post-frédéricienne de l'Italie méridionale, que Thomas d'Aquin dans sa jeunesse doit avoir connue » ; tandis que les trois conditions du beau reflèteraient le goût d'un Nicola Pisano (p. 253). Dans ces transpositions, il n'est que trop facile d'attribuer à la formule scolastique (par ex. le *verum*) une signification empruntée à la critique moderne (par ex. le concept de « réalisme »), opération toujours risquée, étant donné qu'on pourrait découvrir que pour Thomas d'Aquin (qui vécut autant en France qu'en Italie) l'image idéalisée par la statue-colonne gothique de l'Île-de-France pouvait apparaître plus « vraie » que l'image du sculpteur toscan. Mais ici, c'est un chapitre de l'histoire du goût qui s'ouvre, avec le problème théorique de la correspondance ou du glissement entre la conscience philosophique et la conscience artistique d'une époque.

La théorie de l'art

Le chapitre précédent nous a montré que Thomas d'Aquin appliquait presque instinctivement ses propres critères esthétiques quand il s'agissait de définir en termes concrets une situation artistique.

Toutefois pareille accoutumance critique ne fournit pas encore un témoignage sur une définition philosophique consciente des rapports entre le Beau et l'Art. La pratique critique pourrait n'être le fruit que d'une heureuse inconséquence. Il s'agit à présent de voir si le système général permet une suture entre l'esthétique et l'artistique.

Une fois définies les caractéristiques esthétiques de chaque forme, on doit maintenant se demander s'il est possible d'appliquer aussi ces catégories aux formes produites par l'art. Autrement dit, si la philosophie médiévale du Beau se rattache solidement à la théorie médiévale de l'Art. Et si l'art renvoie à des formes, et si ces formes peuvent être contemplées comme belles.

Mais on doit encore se demander si l'art, tel que nous le concevons aujourd'hui, peut être une activité inventive ou, pour dire mieux, « créative ». En substance, les cinq « séquences » qui suivent devront fournir une réponse à ces cinq interrogations :

1 – Quels sont les rapports entre art et nature, et par conséquent jusqu'à quel point l'art peut-il « inventer » ou « créer » ?

2 – Quelle est la nature de la forme artistique, par rapport aux formes naturelles ?

3 – De cette forme artistique la beauté peut-elle être un prédicat, comment, et pourquoi ?

4 – Est-ce que dans le système il y a place pour une catégorie des *beaux-arts*, spécifiées par rapport à l'*ars* en général, en tant que dotés d'une finalisation particulière en vue de l'effet esthétique ?

5 – Existe-t-il donc dans le système thomiste une doctrine de l'autonomie de l'art, entendue dans une acception moderne ?

6.1 – *Art et invention*

Si, dans l'œuvre thomiste, nous nous mettons en quête des points où il est question d'*ars*, la pensée du philosophe ne paraît pas s'éloigner de la tradition culturelle de l'époque. Pour Thomas d'Aquin, l'*ars* est *recta ratio factibilium* (*S. Th.* I-II, 57, 4), et par conséquent il n'est rien d'autre que la parfaite maîtrise des normes opératives. L'art est un *savoir faire*. Les idées des philosophes, des auteurs de traités et des artistes sont demeurées ancrées à la théorie classique et intellectualiste du *faire* humain. Des définitions telles que *ars est recta ratio factibilium*, ou bien *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (*Summa* d'Alexandre de Hales, II, 12) sont du genre de celles qui n'ont pas une paternité bien définie : le Moyen Âge les a ressassées et formulées de diverses manières, depuis les Carolingiens jusqu'à Duns Scot, en prenant comme point de départ Aristote, principalement, et toute la tradition grecque, Cicéron, les stoïques, Marius Victorinus, Isidore de Séville, Cassiodore.

L'*ars* implique deux éléments : l'un cognitif (*ratio, cogitatio*), et l'autre productif (*faciendi, factibilium*). L'art est une connaissance des règles par le moyen desquelles des choses peuvent être produites. Connaissance de règles déterminées, objectives : l'*ars* est ainsi nommé parce que *arctat*, il contraint, nous explique Cassiodore (*De artibus et disciplinis*, pl 70, col. 1151), et c'est ce que répète, des siècles plus tard, Jean de Salisbury (*Metalogicus* I, 12). Mais on l'appelle également *ars* du grec *aretē*, ajoute Cassiodore suivi par Isidore de Séville (*Etym.* I, 1), parce que c'est une *virtus operativa*, une disposition de l'intellect pratique. L'art s'inscrit dans le domaine du *faire* et non de l'*agir* qui relève de la moralité et de cette *virtus* régulatrice qui est la Prudence, *recta ratio agibilium*. L'art présente quelque analogie avec la Prudence, mais la Prudence règle le jugement pratique sur des situations contingentes et tend au bien de l'homme, tandis que l'art règle l'opération sur des choses physiques (comme la statuaire) ou mentales (comme la logique ou la rhétorique) et vise au *bonum operis*, à la « belle ouvrage ».

L'important pour l'artiste est de fabriquer une bonne épée, et il n'a pas à se soucier de l'usage, noble ou pervers, qui en sera fait (S. Th. I-II, 57, 3 col.). L'art est un savoir (*ars sine scientia nihil est*), et il produit des objets pourvus d'une légalité propre, des choses construites. L'art n'est pas expression, mais construction, opération en vue d'un résultat : l'*artifex* sera aussi bien le maréchal-ferrant que le rhéteur, le poète, le peintre ou le tondeur de brebis. *Ars* est une notion très vaste, qui s'étend aussi à ce que nous appellerions artisanat ou technique, et la théorie de l'art correspond avant tout à une *théorie du métier*. L'*artifex* produit quelque chose qui est destiné à corriger, à s'approprier ou à prolonger la nature ; l'homme fait de l'art par déficience : né dépourvu de poils, de crocs, de griffes, incapable de courir vite ou de se recroqueviller dans une coquille ou dans une armure naturelle, en observant les ouvrages de la nature, les copie. En voyant les eaux ruisseler le long des pentes d'une montagne sans s'arrêter au sommet ni pénétrer à l'intérieur, il invente le toit et la maison (Hugues de Saint-Victor, *Didascalicon* I, 9). « *Omne enim opus est vel opus Creatoris, vel opus Naturae, vel opus artificis imitantis naturam* » (Guillaume de Conches, *In Timaeum*, éd. Parent, p. 127).

L'art imite donc la nature, ce qui ne veut pas dire qu'il copie servilement ce que la nature lui offre comme modèle. Dans l'imitation artistique, il entre une invention, une réélaboration : l'art assemble les choses dispersées, et sépare celles qui étaient assemblées, il prolonge l'œuvre de la nature, il *fait* comme la nature *produit*, mais il en développe le *nisus* créatif. *Ars imitatur naturam*, c'est vrai, mais dans son opération : *sed in sua operatione* (S. Th. I, 117, 1 col.). Ceci constitue une adjonction importante à une formule qui a toujours semblé plus banale qu'elle ne l'était en réalité. La théorie médiévale de l'art est intéressante justement de ce point de vue : c'est une philosophie de la technique humaine considérée comme prolongement de la nature.

L'art réalise les choses en abrégant le cours naturel, et la nature de son côté incite le talent (qui est *vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) à percevoir les choses, à les inscrire dans la mémoire, à les comparer, à leur découvrir des équivalences : c'est ce que déclare Jean de Salisbury dans son *Metalogicon* (I, 11). Selon une perspective de ce genre la technique, comme *ars*, est donc une capacité de composition qui s'exerce sur les données offertes par la nature, en les agençant (en une sorte de bricolage continuuel qui tire parti, en les singeant, des règles d'opération naturelles) en des formes nouvelles.

Mais une solution de cette sorte laisse sans solution un problème.

Comment procède l'*ars* dans son imitation de l'opération naturelle et dans ce repérage qu'il opère de nouvelles formes possibles ? c'est-à-dire, sur la base de quels modèles ?

C'est le problème de l'idée exemplaire à partir de laquelle travaille l'artiste : et donc, d'une part, le problème de l'inspiration, et d'autre part celui de la créativité. Nous savons comment la pensée moderne a élaboré ces deux notions en recourant aux doctrines maniéristes de l'Idée et de l'*Ingenium*, mais nous savons tout aussi bien à quel point une perspective de ce type demeurerait étrangère à la théorie aristotélicienne de l'*ars*¹.

Pour pouvoir affirmer que l'art constitue un mode nouveau de la connaissance, que l'art est une manière de découvrir les choses, au lieu de les faire, il faut, au cours du Moyen Âge, attendre l'intervention des proto-humanistes comme Mussato². Ce n'est que dans ce contexte que la notion de *poeta theologus* se fait son chemin, et que s'accomplit « cet effort visant à assigner à la poésie une fonction considérable, en la constituant comme centre de l'expérience humaine et moment suprême de celle-ci... ce point où l'homme voit jusqu'au fond ce qu'est sa condition »³.

Une notion de la poésie comme expression sentimentale est peut-être décelable chez les poètes, mais elle est ignorée des théoriciens ; tout au plus réapparaît-elle chez les mystiques, de manière très diverse d'ailleurs) : là, il serait possible de découvrir (mais dans une autre optique) les germes de ce qui serait ensuite une esthétique du sentiment et de l'intuition. Il serait à cet égard intéressant de suivre les discussions franciscaines sur le primat de la volonté et de l'amour, d'examiner les pages de saint Bonaventure sur les règles de l'*aequalitas numerosa* (qui est une règle esthétique) redécouvertes au plus intime de l'âme, certaines suggestions judéo-arabes à propos de la poésie comme voyance⁴, l'exposé d'Avicenne sur l'imagination, explicitement appliquée à la poésie⁵, sur le thème récurrent, dans la littérature médiévale, de la divine folie du poète⁶, sur l'idée d'illumination en vertu de laquelle, selon Maître Eckhart, l'homme conçoit l'image de quelque chose dont existe *in mente Dei* l'idée exemplaire⁷.

Mais, dans toutes ces éventualités, nous sommes, comme cela a été dit, hors du champ de cette théorie de l'art à laquelle se réfère Thomas d'Aquin. Non que le problème de l'idée exemplaire échappe à l'attention de Thomas d'Aquin, ou qu'il méconnaisse l'existence d'une faculté telle que « l'imagination ». Mais, afin d'éviter des méprises trop flagrantes au sujet de ces notions, il conviendra de reconsidérer brièvement ce qu'il énonçait à ce propos. Ce qu'il peut

dire nous sera de très peu d'utilité pour identifier une théorie de l'invention et de la création, mais nous engagera sur la voie qui permet de reconnaître les connexions possibles, dans son système, entre l'opération artistique et la valeur esthétique.

La nature du processus productif de l'*artifex* est étudiée à plusieurs reprises par Thomas d'Aquin, en relation avec le problème des idées, des causes exemplaires des choses *in mente Dei*. Dans un tel contexte, le terme *idée* se trouve résolument rapporté à la notion de *forma* entendue justement comme cause exemplaire :

Omnes creaturae sunt in mente divina sicut arca in mente artificis. Sed arca in mente artificis est per suam similitudinem et ideam.

Toutes les créatures sont renfermées dans l'esprit divin, comme le coffre dans l'esprit de l'ouvrier. Mais le coffre est dans l'esprit de l'ouvrier à cause d'une similitude, et d'une idée qu'il en a.

(*De veritate* III, 1)

Cette *similitudo* est produite par une certaine unité dans la qualité qui est propre à l'idée en relation avec la chose individuelle dont elle constitue l'exemplaire. L'idée est en conséquence

forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur... Dicimus enim formam artis in artifice esse exemplar artificiatum.

Forme exemplaire à la ressemblance de laquelle quelque chose est construit... Nous disons en effet que la forme de l'art est chez l'ouvrier exemplaire de la chose ouvragée.

(*ibid.*, col.)

L'idée en tant que forme exemplaire n'est pas tellement la *forma* telle qu'elle serait appréhendée dans un objet, mais la *forma* de l'objet que l'artiste regarde et à partir de laquelle il œuvre pour en produire une imitation :

et tunc intellectus operantis, praeconcipiens formam operati, habet ut ideam ipsam formam rei imitatae, prout est illius rei imitatae.

Et alors l'intellect de l'ouvrier, concevant par avance la forme de la chose ouvragée, possède comme une idée la forme même de la chose imitée, selon qu'elle est celle de la chose imitée.

La formation selon les formes exemplaires se réalise donc selon l'imitation ; mais l'imitation de quoi ? À proprement parler, des *formes* exemplaires elles-mêmes. Une imitation de la *forma* exemplaire qui n'est pas pour autant, prenons-y garde, simple exemplaire de la *forma* substantielle, mais exemplaire d'une *forma* associée à une matière, et composant avec elle une individualité concrète :

Unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum ; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.

D'où il suit qu'à dire vrai l'idée ne correspond pas seulement à la matière, ni seulement à la forme ; mais qu'une idée particulière unique correspond au tout composé, idée qui est productrice du tout pour ce qui est de la matière aussi bien que pour ce qui est de la forme.

(De Ver. III, 5 col.)

Cette affirmation est importante en ce qu'elle s'insère dans cette conception de la forme esthétique complète dans sa complétude concrète d'entité existentielle organisée, conception que nous avons reconnue comme typique de l'esthétique thomiste. Et, en harmonie avec cette conception, Thomas d'Aquin précise qu'une seule *forma* exemplaire préside à la production de la chose à faire :

Unde, cum idea, proprie loquendo, sit forma rei operabilis inquantum hujusmodi, non erit talium accidentium idea distincta, sed subjecti cum omnibus accidentibus ejus erit una idea ; sicut aedificator unam formam habet de domo et omnibus quae domui accidunt inquantum hujusmodi, per quam domum cum omnibus talis accidentibus simul in esse producit, cujusmodi accidenti est quadratura ipsius, et alia hujusmodi.

D'où il suit que, puisque, à proprement parler, l'idée est la forme de la chose à réaliser de telle et telle manière, il n'y aura pas une idée distincte particulière de tous les accidents qui s'y rapportent, mais il existera une seule idée du sujet avec tous ses accidents ; de la même façon que le bâtisseur possède une seule forme à propos d'une maison de telle ou telle sorte avec tout ce

qui s'y rapporte, selon laquelle (forme) il produit en même temps la maison et toutes les choses qui vont avec, au nombre desquelles il y a la forme carrée et d'autres choses de ce genre.

(De ver. III, 7 col.)

Ceci naturellement pour ces accidents qui sont concomitants de la nature de la chose réalisable, parmi lesquels figurerait justement pour la maison sa forme carrée ; mais dans le cas où il y aurait des accidents qui surviendraient, une fois le sujet construit, alors pour ceux-ci l'ouvrier conçoit des idées exemplaires accessoires. L'exemple donné par Thomas d'Aquin est celui des peintures ajoutées à la maison une fois que celle-ci a été édifiée déjà, avec toutes ses particularités essentielles. Distinction à relever, car elle se rattache à la conception fonctionnaliste de la forme artistique : pour faire qu'une forme soit belle, il faut le concours de ces mêmes exigences qui la rendent efficace et utile dans son cadre propre. Les ornements et les adjonctions ne sont pas choses superflues, mais constituent comme une opération artistique ultérieure, une production conduite sur la base d'idées exemplaires différentes (cf. S. Th. I, 15, 3 ad 4 ; De veritate III, 7 col.)⁸.

Ainsi donc, l'artiste procède dans son opération constructive en ayant dans l'esprit l'idée de la chose à produire : « *Artifex intendit domum assimilare formae quae in mente concipit* » (S. Th. I, 15, I col.) ; et la beauté de la maison édifiée ne consistera pas seulement dans sa conformité objective aux canons de la proportion, mais également (comme on l'a pu voir pour la théorie de l'*imago*) à cause de sa correspondance proportionnée à sa forme exemplaire. Or la *forma enim domus in mente aedificatoris est aliquid ab eo intellectum, ad cuius similitudinem domum in materia format* (ibid., art. 2 col.) ; mais où l'ouvrier va-t-il rechercher l'idée de la maison qu'il bâtera ? Il est aisé de parler d'imitation d'une forme exemplaire dès lors qu'il s'agit de formes existantes de la nature, comme il advient lorsque l'artiste imite, mettons, un animal ou une figure humaine. Mais dans ce cas, il se pose un problème qui est loin d'être négligeable, pour lequel la solution risque continuellement d'entraîner au milieu des rapides du platonisme, vu qu'il est absolument impensable, dans le contexte de la philosophie médiévale, d'admettre une activité créatrice de l'esprit humain.

Où donc l'artiste va-t-il prendre l'idée d'un objet artificiel à élaborer ? Dans une perspective augustinienne, la réponse serait beaucoup plus facile : même l'idée d'une maison ou d'un navire nous est fournie par Dieu comme un dépôt inné de connaissances :

l'artiste trouve dans la profondeur de son âme l'idée de la chose à construire, et l'opération constructive s'effectuera par l'effet d'une sorte d'illumination.

Au contraire la conception aristotélico-thomiste d'une forme immanente aux choses ne procure à ce problème de la créativité aucune solution appréciable. À telle enseigne que Thomas d'Aquin lui-même risque de tomber dans une solution implicitement platonicienne quand il affirme que toutes les choses, par le fait qu'elles sont, imitent l'idée divine, *diversimode et secundum diversos gradus*. Dans ce sens, « idée » est entendue comme « essence » ; en voyant et en prévoyant toutes les gradations selon lesquelles les choses imiteront son essence, Dieu conçoit les idées exemplaires des entités artificielles elles-mêmes ; en ce sens, l'idée de la maison, existant inchoativement dans l'exemplaire divin, se prédétermine en présence de l'opération intellectuelle de l'artiste qui viendrait à la concevoir.

Toutefois Thomas d'Aquin pourrait nous faire souvenir que Dieu a également connaissance de toutes nos actions futures, sans que pour autant la volonté humaine se trouve dépouillée de son autonomie. Suivant cette ligne, inchoativité de l'exemplaire divin et prescience d'une copie des choses n'abolissent donc pas l'autonomie et l'originalité des opérations humaines.

Il faudra alors aller rechercher une explication satisfaisante de cette difficulté dans cette théorie, pourtant tellement confuse et décevante, qu'est la théorie thomiste de l'imagination-*phantasia*⁹.

La *phantasia* est une des quatre puissances intérieures de la partie sensitive, et elle s'identifie avec l'imagination ; enregistrée avec le sens commun, la faculté estimative (qui chez les créatures humaines est plutôt *cogitativa*, ou *ratio particularis*) et la faculté mémorative, la *phantasia* est *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (S. Th. I, 78, 4 col.). Dans l'hypothèse de la *simplexe apprehensio*, le rôle dévolu à la *phantasia* apparaît clairement. L'objet une fois perçu grâce aux sens, l'imagination intervient comme faculté passive dans laquelle s'imprime le *phantasma* à travers lequel l'intellect agent reconnaîtra la forme universelle à proposer à l'intellect possible. Le *phantasma* est une image de la chose, et l'imagination est par conséquent un réceptacle d'images (qui sont du reste l'unique intermédiaire grâce à quoi l'intellect connaît les choses dans leur individualité lorsque, après l'opération de la *simplexe apprehensio*, il opère une *reflexio ad phantasmata*).

Mais la *phantasia* n'a pas seulement cette fonction réceptive. Dans la mesure où elle recueille des images, elle peut ensuite en quelque

manière les réélaborer en les combinant entre elles. C'est dans ce sens que la vision fantastique est le propre des dormeurs, des déments ou de quiconque est en proie à de violentes passions... Mais elle appartient aussi à celui qui, plus normalement, voit se former sous ses yeux, comme si elle existait présentement, telle ou telle chose qu'il ne fait que se rappeler, ou alors qui naît de l'agrégation ou composition de plusieurs choses gardées en mémoire (*De anima* III, 4, 632, 633 ; 5, 641-647 ; 6, 664-665). Cette dernière opération est typique de la *phantasia* ou imagination, et ceci est réaffirmé en réplique à l'opinion d'Avicenne qui, lui, faisait dépendre une telle activité d'une cinquième puissance :

Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas ; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem nunquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.

Cependant Avicenne introduit une cinquième puissance, intermédiaire entre l'estimative et l'imaginative, qui assemble et sépare les formes imaginaires ; comme il advient lorsque, à partir de la forme imaginée de l'or et de la forme imaginée d'une montagne, nous composons une seule forme, celle d'une montagne d'or, qu'il ne nous fut jamais donné de voir. Mais une telle opération n'est percevable chez aucune créature, excepté l'homme, chez qui pour cela la vertu imaginative est suffisante.

(*S. Th. I, 78, 4 col.*)

L'imagination est par conséquent une puissance cognitive qui peut *ex speciebus primo conceptis alias formare* ; et en cela elle agit un peu à la façon dont l'intellect *ex praeconceptis speciebus generis et differentiae, format rationem speciei* (*S. Th. I, 12, 9 ad 2*) ; et ce, sans que pour autant la composition opérée par la fantaisie soit identique à celle du jugement : « *Phantasia autem non componit neque dividit* », souligne Thomas d'Aquin (*De An. III, 4, n. 635*) ; et, ce disant, il ne va pas à l'encontre de ses affirmations précédentes, parce que cette seconde manière d'interpréter la *compositio* est celle, typique, du travail intellectuel lié à l'opération de juger, qui détermine la réalité ou non de la chose, son appétibilité ou sa négativité. La composition opérée par la fantaisie est au contraire une simple composition libre d'éléments expérimentés.

Est quaedam operatio animae in homine quae dividendo et componendo format diversas rerum imagines, etiam quae non sunt a sensibus acceptae.

Une certaine opération de l'âme humaine qui, en séparant et en associant, forme différentes images des choses, même de celles qui ne sont pas reçues par les sens.

(S. Th. I, 84, 6 ad 2)

Dans cette optique, donc, l'idée de maison peut se trouver procurée en vertu de cette activité de composition ; l'*artifex* ne tirerait l'idée d'aucun dépôt antérieur, d'aucune illumination divine, d'aucun hyper-uranus ; mais, à travers l'expérience, il en arriverait à concevoir la possibilité d'une entité qui ne se trouve pas dans la nature, mais qui serait réalisable par l'emploi de moyens naturels et à la faveur d'opérations de composition analogues à celles de la nature. *Ars imitatur naturam in sua operatione.*

L'art comme pure activité combinatoire. Thomas d'Aquin n'en dit pas davantage. Mais cette combinatoire se réalise *dividendo et componendo* : la division procure une diversité d'éléments, et la composition les ramène à l'unité selon une norme proportionnante. Et voici la suture : il n'existe pas d'activité artistique qui ne réalise une forme dotée de *proportio*.

Thomas d'Aquin jamais n'affirmerait que la construction d'un navire ou la formulation d'un syllogisme (toutes deux effets de l'*ars*) puissent se proposer un but esthétique. Mais il ne peut nier que l'aboutissement de l'opération puisse faire l'objet d'une contemplation esthétique. C'est tellement vrai que nous l'avons vu discuter sans complexes des valeurs esthétiques de la poésie et de la musique. Et qu'on ne dise pas qu'il n'y a rien dans cela qui déconcerte : car de fait on avait affirmé, non sans quelque raison, que théoriquement il n'existait pas de soudure entre l'univers du Beau et celui de l'*ars*.

En pratique, on a pu voir que la soudure s'opérait. En retournant à la théorie, à travers un réexamen de la nature de l'opération artistique, on a observé que, même si elle n'était jamais indiquée de façon explicite, la soudure existait juste autant qu'il fallait pour justifier la soudure au niveau pratique. Or voici donc que Thomas d'Aquin se juge en droit d'affirmer que *nullus curat effigiare vel repraesentare nisi ad pulchrum* (dn, IV, 5, exp. 354) ; Thomas d'Aquin perçoit la beauté harmonieuse de l'édifice architectural (*De coelo et mundo*, I, 6, 9) et – comme on l'a déjà vu – il a souvent recours à

l'exemple de la maison pour expliquer ce que c'est que la *proportio* (cf. par ex. *S. Th.*, III, 2, 1 col.).

6.2 – Consistance ontologique de la forme artistique

L'esthétique idéaliste et l'esthétique romantique ont assimilé le fait esthétique au fait artistique, à un point tel que la beauté naturelle elle-même se trouve considérée comme « simple stimulation en vue de la reproduction esthétique, laquelle présuppose la production préalable », en ce sens que « chacun met en relation le fait naturel avec l'expression qu'il a dans l'esprit »¹⁰. Ceci équivaut à subordonner la beauté naturelle à l'unique forme de beauté qui mérite véritablement cette appellation, l'intuition lyrique qui, en tant que telle est aussi bien artistique, tant et si bien que l'art n'est pas autre chose que l'intuition lyrique.

Selon cette perspective et dans une large mesure, l'esthétique moderne nous présente la forme artistique comme dépositaire d'une valeur ontologique supérieure aux formes naturelles (effet d'une production spirituelle qui les ramène au rang de résultats d'une intervention humaine). Mais une telle position ne correspond pas à la conception thomiste de l'art : pour Thomas d'Aquin la forme artistique se situe à un niveau particulier de dépendance ontologique qui fait que, bien qu'elle préserve une dignité propre, elle ne saurait atteindre à des positions élevées d'autonomie métaphysique, ni entrer en concurrence avec la création divine.

Donc, pour aborder ce problème, il ne peut nous suffire de répéter l'affirmation selon laquelle *ars imitatur naturam*, quoique *in sua operatione*. Car on énonce aussi bien que *ars imitatur naturam*, mais *in quantum potest*, pour autant que faire se peut (Thomas d'Aquin, *In Post Analytica*, I, 1, 5). Et cette restriction du champ des possibilités est due au fait que *ars operatur ex materia quam natura ministrat* (*Comm. du De anima*, II, 1, exp. 218 ; voir aussi *S. Th.*, I, 77, 6 col.).

L'art procède toujours d'une matière qui lui est antérieure, de telle sorte que, ainsi que le proclame aussi saint Bonaventure, « *ars facit novas compositiones, licet non facit res novas* » (III *Sent.*, 37, 1).

Composer, mais non pas *créer*, c'est toute la question. Les fondations hylémorphiques de cet inéluctable principe de la théorie médiévale de l'*ars* sont indiquées de façon exemplaire par cet énoncé de Thomas d'Aquin, qui nous guidera dans la suite de notre

analyse :

Ars autem deficit ab operatione naturae quia natura dat formam substantialem quod ars non potest ; sed omnes formae artificiales sunt accidentales.

Cependant l'art est déficient en comparaison de l'opération naturelle, parce que la nature procure cette forme substantielle, qu'il n'est pas dans le pouvoir de l'art de procurer ; mais toutes les formes artificielles sont des accidents.

(S. Th., III, 66, 4 col.)

« *Omnes formae artificiales sunt accidentales* » : cette énonciation, qui revient bien souvent chez d'Aquin, nous fait souvenir que la *forma* artistique n'est pas une *forma* substantielle, mais *accidentelle*.

Les pages les plus claires et les plus copieuses sur ce sujet, nous les lisons dans l'opuscule *De Principiis naturae*¹¹. Dans le premier chapitre, Thomas d'Aquin expose la théorie, qui n'est pas nouvelle, selon laquelle il faut bien distinguer entre une puissance qui est consubstantielle à l'être, et une autre qui lui est accidentelle : la semence est homme en puissance, l'homme est blancheur en puissance. La matière en puissance pour l'être substantiel est dénommée matière *ex qua*, tandis que celle qui est en puissance pour l'être accidentel est définie comme *materia in qua* ; mais, de préférence, *proprie loquendo*, on parlera de la première comme d'une matière au sens le plus approprié, tandis que la seconde sera plutôt définissable comme *subjectum*. En d'autres termes, le *subjectum* est ni plus ni moins une substance, déjà née de la rencontre d'une matière avec une *forma* substantielle, une matière déjà disponible en puissance pour cette *forma* : alors que les formes accidentelles viennent s'insérer dans une substance déjà prête.

La matière s'actualise dans une rencontre avec la *forma* substantielle, alors que le *subjectum*, au lieu d'accueillir en lui l'être de la *forma* accidentelle qui lui est inhérente, se borne à actualiser une puissance qu'elle détient. Bien plutôt, c'est la *forma* accidentelle qui reçoit l'être du *subjectum* :

Subjectum enim dat esse accidenti, scilicet existendi, quia accidens non habet esse nisi per subiectum, unde dicitur quod accidentia sunt in subiecto, non autem dicitur quod forma substantialis sit in subiecto. Et secundum hoc differt materia a subiecto, quia subiectum est quod non habet esse ex quo quod advenit, sed per se

habet completum esse, sicut homo non habet esse ab albedine ; sed materia habet esse ex hoc quod sibi advenit, quamvis de se habet esse incompletum.

Le sujet en effet confère l'être à l'accident, c'est-à-dire il lui donne de l'existence, parce que l'accident ne possède pas l'être si ce n'est par effet du sujet, de sorte qu'on peut dire que les accidents sont inhérents au sujet, mais en revanche on ne dira pas que la forme substantielle se trouve dans le sujet. Et c'est en cela que la matière est différente du sujet, par la raison que le sujet ne possède pas l'être en vertu de ce qui lui arrive, mais qu'il possède par soi un être complet, de la même façon que l'homme ne détient pas son être du fait de sa blancheur, mais la matière possède l'être à cause de ce qui lui arrive, parce qu'elle ne possède en elle-même qu'un être incomplet.

Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'une *forma* qui conduit une puissance à l'acte ; mais, dans le cas du *subjectum* et de l'accident, l'acte n'est pas substantiel (tel qu'il procure l'être au tout), mais accidentel (susceptible de procurer de l'être à l'accident, à la partie, en fonction du tout).

Dans l'un et l'autre cas, on est en présence d'un acte génératif comme *motus ad formam* : seulement, s'agissant de la *forma* substantielle, on a une *generatio simpliciter*, alors que dans le cas de l'accident, on a une *generatio secundum quid* ; c'est-à-dire que la matière se trouve actualisée par la *forma* substantielle d'une manière totale, mais que le *subiectum* se trouve actualisé par la forme accidentelle en tant que *blanc* ou en tant que *chaud*, et ainsi de suite.

À ce point (et nous sommes au chapitre 3 de l'opuscule), Thomas d'Aquin introduit un exemple de caractère artistique : en vue d'une réalisation générative, nous dit-il, sont nécessaires, en plus de la *forme actualisante*, et la matière en puissance, et la privation, le manque. Prenons par exemple une quantité déterminée de métal ; il ne suffit pas, pour qu'elle devienne une statue, que ce métal ne soit pas encore la statue, mais il faut que, potentiellement, il soit ce qu'il deviendra :

Sicut quando ex cupro fit idolum, cuprum quod est potentia ad formam idoli est materia, hoc autem quod est infiguratam, sive indispositum est privatio formae, illo a quo dicitur idolum est forma, non autem substantialis, quia cuprum ante adventum illius formae habet esse in actu, et eius esse non dependet ab illa figura, sed est

forma accidentalis. *Omnes enim formae artificiales sunt accidentales ; ars enim non operatur nisi supra id quod jam constitutum est in esse a natura.*

Tout se passe comme quand avec du cuivre on confectionne une idole : le cuivre, qui est puissance en vue de la forme de l'idole, est matière, mais ce qui est dépourvu de figure, autrement dit sans disposition, n'est qu'absence de forme, ce qui fait qu'on dit que l'idole est forme, mais non pas substantielle, car le cuivre avant l'imposition de cette forme possède l'être en acte, et son être n'est pas dépendant de cette figure, mais il est forme accidentelle. En effet toutes les formes artificielles sont accidentelles ; l'art en effet ne peut opérer que sur ce qui a été auparavant constitué dans son être par nature.

Dans ce fragment, l'expression littérale est sans équivoque : ce qui situe dans une condition de dépendance ontologique les formes de l'art, c'est bien le fait qu'elles s'inscrivent dans un substrat naturel qu'elles ne modifient pas substantiellement. Une forme artistique réalise une proportion et une intégrité, mais malgré tout ces valeurs ne s'actualisent que grâce à l'acte concret d'existence qui est propre au *subiectum*. La forme artistique est comme une rayure creusée dans un bloc de pierre compact et solide : la rayure pourra bien apparaître comme une inscription élaborée et accordée, mais il n'y aura là rien qui puisse nous faire oublier que ces signes prennent vie dans le bloc de pierre, qu'ils vivent avec ce bloc et de la vie de ce bloc de pierre ; et ils n'ont vie que parce que ce bloc était potentiellement un bloc destiné à être éraflé, et éraflé de cette manière particulière.

Dans un ouvrage d'architecture, par exemple, ou dans n'importe quelle autre réalisation humaine ordonnée, ne se trouve jamais modifié que ce qui existe. Bien que le plan d'opération, bien que l'intention finale, celle de l'architecte par exemple, mis à exécution, puissent influencer profondément sur la manière d'être de la matière dont l'ouvrage est composé, les pierres à bâtir, le bois, les briques, les couleurs, etc. ont toujours été déjà donnés à l'architecte. Ils ne se trouvent pas appelés pour la première fois à l'existence à cause du fait que l'architecte construit une maison ; ils possédaient déjà auparavant une certaine façon d'être, la façon d'être de la pierre, de l'arbre ou d'autres choses semblables. Mais cette façon d'être originelle qui était la leur n'était pas insérée essentiellement, et pas même initialement, dans le plan de

construction, dans le principe ordonnateur « maison », et il n'était pas tel que, par exemple, les pins n'auraient eu aucune existence en dehors du projet de construire formé par l'architecte¹².

Ce point éclairci, on peut se demander à quel titre la forme artistique peut encore et justement être définie comme *forma* ; à ce propos, Thomas d'Aquin nous rappelle que, entendue dans ce sens, la forme artistique est une *figure*, c'est-à-dire une *propriété de la quatrième espèce*.

Résumons ces explications : ainsi qu'il est énoncé dans la *Prima Secundae* (110, 3, obj. 3), il y a quatre espèces de propriétés :

- 1 – *habitus vel dispositio* ;
- 2 – *potentia vel impotentia naturalis* ;
- 3 – *passio vel passibilis qualitas* ;
- 4 – *forma et circa aliquid constans figura*.

À propos de la propriété de la première espèce, il nous faut relever le fait que l'*habitus*

dicatur dispositio secundum quam bene vel male disponitur dispositum, et aut secundum se aut ad aliud.

... est appelée ainsi la disposition suivant laquelle ce qui est disposé est disposé bien ou mal, et d'une part selon soi, ou d'autre part en vue de quelque chose d'autre.

(S. Th., I-II, 49, 1 col.)

Être disposé *secundum se* signifie être disposé, non pas à l'opération mais à la *forma*. Nous sommes dès lors en présence d'une disposition habituelle du sujet à la forme ; et, dans le cas du corps humain, d'une disposition adéquate des parties du corps aux exigences de l'âme comme forme substantielle :

et hoc modo sanitas et pulchritudo et huiusmodi, habituales dispositiones dicuntur .

et de cette façon la santé et la beauté et les autres qualités de ce genre sont appelées dispositions habituelles.

(S. Th., I-II, 50, 1 col.)

En ce sens, nous avons la beauté comme habitude entitative, la beauté comme harmonie profonde, cette beauté que nous trouvons fondée et décrite dans la *quaestio* sur la convenance du corps humain (S. Th., I, 91). Mais le corps humain possède une autre beauté plus frappante, à savoir son aspect extérieur, les contours de la figure humaine : ce que nous considérons ici, c'est la propriété de la quatrième espèce, la « forme » interprétée comme *figure*. La *figure* constitue la *terminatio* de la quantité continue, la définition, la limite inhérente à un sujet, ou qui lui est imposée artificiellement. Dans le cas du corps humain, la *forma* substantielle dispose la matière suivant sa nécessité intime et lui confère une terminaison qui, extérieurement et accidentellement, se présente comme *figure*. Cette figure peut être contemplée dans son aspect agréable et dans sa proportion, et être déclarée belle ; mais en réalité, la vraie beauté du corps humain est un fait beaucoup plus profond, de sorte que cette beauté superficielle, plutôt que *pulchritudo*, peut être désignée comme *formositas*. Ce n'est pas un hasard, en effet, si l'homme bien fait mais dépourvu de cette grandeur physique essentielle pour déterminer une reconnaissance de beauté en termes d'*integritas*, peut être dit *formosus*, mais non pas *pulcher*.

Pour en revenir à la forme artificielle, voici que la qualité du premier type et celle du quatrième ne dépendent plus spontanément du même principe. Ici aussi, nous avons dans le *subiectum* une disposition de la matière aux exigences de la *forma*, en d'autres termes nous avons un organisme ontologiquement achevé ; toutefois, lorsque ce *subiectum* se trouve modelé et réduit à une *figure* déterminée, nous avons alors la forme artificielle. Mais, tandis que dans le cas du corps humain le *subiectum* était productif de l'accident, et la *forma* substantielle causait la *figura*, ici au contraire le *subiectum* est *susceptivum tantum* (S. Th., I, 77, 6 col.).

La forme artificielle est instituée par l'homme ; c'est une *figura* qui est susceptible de modifier la *figura* naturelle du *subiectum*. Le bloc de pierre devient la statue, sa *terminatio* d'origine disparaît et cède la place à une *terminatio* différente. Mais il importe de rappeler que dans cette métamorphose les éléments constitutifs du *subiectum* ne se trouvent pas transmutés, mais seulement disposés en figure. Dans le corps mixte – dont il a été question à propos de la *proportio* (cf. *De mixtione elementorum* ; S. Th., I, 76, 4) – il se produisait une métamorphose substantielle ; les éléments qui se trouvaient faire partie de la mixture perdaient leur forme substantielle originelle et se remodelaient dans une nouvelle et unique *forma* substantielle, celle du corps mixte. En revanche, dans la forme artistique les entités associées demeurent *intègres* : et elles se trouvent composées

et ordonnées par *modum commensurationis*, « *ad aliquam figuram redactis* » (S. Th., III, 2, 1 col.).

Ces observations, s'il est bien vrai qu'elles nous font mesurer les limites de l'opération créatrice de forme artificielle, nous permettent de comprendre une fois encore comment la formation artistique coordonne des éléments qui ne perdent pas leur qualité individuelle. En d'autres termes, les éléments commensurés dans le rapport artistique conservent leur capacité émouvante (ou encore signifiante) ; dans un vitrail ce qui compte n'est pas seulement le rapport abstrait entre la forme et les couleurs des morceaux de verre et des joints de plomb ; on y trouve aussi calculés les effets particuliers de chaque partie de verre, la luminosité, la couleur, l'épaisseur et les résistances, et toutes les implications que la présence du support matériel comporte¹³.

La forme artificielle s'inscrit dans un rapport qui préserve sa qualité d'organisme formé : en ce sens, elle se fait forme du tout coordonné, mais non pas des parties prises séparément : la *forma* substantielle est la forme des unes et des autres, la *forma* artificielle, non :

sicut forma domus, quae est forma totius et non singularis partium, est forma accidentalis.

donc la forme d'une maison, qui est la forme du tout et non de ses parties, est une forme accidentelle.

(CG, II, 72, 3)

Ars operatur ex materia quam natura ministrat : les corps naturels sont des substances, quant à leur matière et à leur forme, mais les corps artificiels n'ont droit au titre de substances que pour ce qui concerne la matière, puisque la forme, appuyée sur la matière, a une provenance extérieure (*Comm. du De anima*, II, 1, exp. 218 ; Cf. aussi S. Th., I, 77, 6 col.).

En conséquence, Thomas d'Aquin ne peut parler de *creatio* au sujet de la production artistique. L'homme doit accomplir ce geste d'humilité et admettre que les formes auxquelles aboutit son activité ne surgissent pas *ex nihilo*, mais prennent appui sur une très concrète réalité organique préexistante ; plus encore, elles surgissent quasiment de *cette* réalité organique (indépendamment de son opération productive), puisqu'elles étaient contenues en elles en puissance :

Materia artificialium est a natura, naturalium vero per creationem a Deo. Artificialia autem conservantur in esse virtute naturalium : sicut domus per soliditatem lapidum ; Omnia igitur naturalia non conservantur in esse nisi virtute Dei.

La matière des choses artificielles provient de par la nature, mais celle des naturelles provient, par la Création, de Dieu. Les choses artificielles se maintiennent donc dans leur être par la vertu des choses naturelles : comme une maison grâce à la solidité des pierres. Tandis qu'il n'y a pas de chose naturelle qui se maintienne dans son être autrement que par la force de Dieu.

(cg, III, 65)

Ces idées se trouvent reprises par la scolastique courante et par le savoir encyclopédique. Dans le *Roman de la Rose*, Jean de Meung (qui composa sa part du poème peu de temps après la rédaction de la *Summa* thomiste) introduit une longue digression sur l'Art. L'Art ne produit pas de vraies formes comme fait Nature : agenouillé devant celle-ci, il la prie (comme un mendiant pauvre de savoir, mais désireux de l'imiter) de lui enseigner comment embrasser la réalité dans ses figures. Mais il a beau imiter le travail de Nature, Art est incapable de créer des choses vivantes ; Art forme des cavaliers sur de beaux destriers, tous revêtus d'armures bleues, jaunes, vertes ou bariolées d'autres couleurs, les oiseaux dans la verdure, les poissons de toutes les ondes, les bêtes sauvages qui paissent dans les bois, toutes les herbes, chaque fleur que les jeunes gens et les enfants s'en vont cueillir dans les forêts au printemps, mais jamais, pour habile qu'il soit, il ne parviendra à les faire marcher, sentir, parler.

Toutefois, la différence entre Jean de Meung et Thomas d'Aquin réside en ceci : pour le poète vulgaire, le sujet sert à démontrer la supériorité sur l'art de l'alchimie, laquelle au contraire a le pouvoir de transmuter les substances ; signe que, pour la culture laïque de l'époque, sous les procédés de la scolastique, étaient déjà agissantes les exigences de la science et de la philosophie des humanistes du xve siècle.

6.3 – Spécificité de la forme artistique

La forme que l'homme modèle possède une valeur esthétique : elle est proportionnée, elle est complète dans son adéquation à la *forma in mente artificis*, et en même temps dans son adéquation, en

tant que *forma* accidentelle, aux exigences de la *forma* substantielle du *subiectum* (en fait, une réalisation plastique n'excèdera jamais les possibilités de la matière formée, sous peine d'échec, de déséquilibre). Plus encore, la *forma* artificielle interprète si bien les possibilités du *subiectum* qu'elle réalise un organisme unitaire, dans lequel le dualisme nature-artifice passe quasiment inaperçu.

On peut même affirmer que c'est l'existence objective d'un Beau de nature qui permet la structuration esthétique de la forme artistique ; car celle-ci se constitue en un processus opératif qui imite le processus créatif naturel (*ars imitatur naturam in sua operatione*), et s'établit en une consistance ontologico-structurelle qui mime la consistance des objets naturels.

L'opération artistique réalise l'actualisation d'un dessein formel préexistant *in mente artificis* ; il s'agit d'une *forma* conçue par l'artiste, qui acquiert consistance concrète et existence par le biais d'une extériorisation factuelle régie par des normes d'exécution. Naturellement, le but principal de l'opération artistique est de « porter à l'acte » ; elle se finalise en vue d'une actualisation existentielle, préalablement à sa finalisation en vue d'une réalité esthétique. La qualité esthétique de la forme artistique est la conséquence de sa réalité ontologique, et n'en constitue pas l'objectif premier. L'œuvre de l'*artifex* se trouve envisagée *aussi* comme belle, par le seul fait qu'elle est envisagée comme parfaite.

Mais la perfection ontologique veut dire perfection structurelle, formelle : esthétique, par conséquent. C'est suivant cette voie que le Beau se rend coextensif de l'Être.

La préoccupation fonctionnelle, c'est-à-dire le souci que l'œuvre d'art soit adaptée au but auquel elle est destinée, renvoie à la proportion primordiale : celle de la forme à sa fin propre. Ses diverses parties se tendent en un tout approprié à cette fin qui l'a postulé comme tout. L'aptitude de la forme à son objectif en fonde l'harmonie : elle en fonde la beauté. On rappellera ici ce que le philosophe d'Aquin affirme quand il traite de la beauté humaine :

Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optiman inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem.

Or quelque ouvrier que ce soit entend introduire dans son ouvrage la disposition la meilleure, non point absolument, mais par comparaison avec sa fin.

De manière que, si un artiste, mû par une exigence de beauté mal

comprise, fabriquait une scie en cristal, cet objet se révélerait inadapté, ce qui veut dire imparfait, ce qui veut dire *laid* (cf. *S. Th.*, I, 91, 3 col.). La qualité esthétique procède donc de la perfection de l'opération artistique, comme indice d'achèvement, sans pour autant en constituer la finalité spécifique.

Or, c'est une chose que d'affirmer que la forme artistique peut posséder valeur esthétique, et c'en est une autre que de dire qu'elle possède une valeur *spécifiquement* esthétique, projetée comme telle par l'artiste selon des modalités qui sont propres au seul art.

De nombreux interprètes du philosophe d'Aquin se sont au contraire particulièrement étendus sur la beauté de l'œuvre d'art, en admettant comme implicite l'idée d'une spécificité esthétique qu'elle détiendrait. Il s'agissait de démontrer l'actualité de la pensée thomiste dans un climat culturel où l'artistique et l'esthétique ne faisaient qu'un. Mais encore une fois, il s'agissait d'un préjugé théorétique superposé à l'interprétation historiographique.

6.4 – Sur la possibilité d'une autonomie des beaux-arts

Il est en fait indiscutable que, bien qu'il soude l'esthétique et l'artistique, tout le Moyen Âge possède une conscience insuffisante de ce qui est *spécifiquement artistique*. Autant dire qu'il lui manque une théorie des beaux-arts. Les vicissitudes du « système des arts » durant le cours du Moyen Âge nous montrent que les subdivisions ne prennent jamais comme objet de séparer les beaux-arts des arts utiles (ou de la technique au sens étroit du terme), mais à séparer les activités tenues pour les plus nobles des activités manuelles.

La distinction entre arts serviles et arts libéraux apparaît déjà chez Aristote (*Politique*, VIII, 2), et l'idée d'un système des arts est proposée au Moyen Âge par Galien dans son *Peri téchnes* ; divers auteurs élaboreront pendant le Moyen Âge un système des arts, parmi lesquels Hugues de Saint-Victor, Rodolphe de Lonchamp et Dominicus Gundissalinus. Ce dernier expose son système en 1150, en se référant à Aristote (*De divisione philosophiae*) : parmi les arts supérieurs, sous l'appellation « éloquence », nous trouvons poétique, grammaire et rhétorique ; les arts mécaniques occupent le rang le plus bas. Il arrive même parfois que, pour donner une étymologie au terme *mechanicae*, on pense au verbe *moechari* (commettre l'adultère) ; c'est ce que font Antonio da Firenze, et Hugues de Saint-Victor lui-même (*Didascalicon*, I, 9). Les arts serviles sont

dégradés par leur compromission avec la matière et par le labeur du *faire* manuel. Thomas d'Aquin lui-même accepte cette conception ; les arts manuels sont *quodammodo serviles*, les arts libéraux sont supérieurs et introduisent l'ordre dans un matériau rationnel sans être assujettis au corps, moins noble que l'âme. Il se rend bien compte que les arts libéraux manquent de certaines des caractéristiques factuelles de l'art abstraitement défini, mais il estime qu'ils peuvent être appelés arts eux aussi, du moins *per quamdam similitudinem* (S. Th., I-II, 57, 3 ad 3). Il en résulte ainsi une conséquence paradoxale ; comme l'observe Gilson¹⁴, l'art naît quand la raison s'intéresse à quelque chose à *faire*, et plus elle a à faire, plus elle est art ; mais il advient que, plus un art réalise sa propre essence, c'est-à-dire plus il *fait*, et moins il est noble, et il devient alors art mineur.

Il est clair qu'une telle théorie exprime un point de vue aristocratique. La séparation entre arts libéraux et arts serviles est typique d'une mentalité intellectualiste qui place dans la connaissance et la contemplation le bien le plus grand, et elle traduit l'idéologie d'une société féodale et aristocratique (de même que chez les Grecs elle exprimait une idéologie oligarchique), pour laquelle le travail manuel, associé de plus à un salaire, apparaissait inévitablement inférieur. Cette détermination sociale de l'attitude théorique se marqua si profondément que, même lorsque les présupposés extérieurs de la théorie disparurent, la subdivision se maintint comme un préjugé difficile à éliminer, ainsi que cela apparaît encore à travers les diatribes du temps de la Renaissance sur le thème de la plus ou moins grande noblesse du travail du sculpteur.

Peut-être que les médiévaux gardaient présente à l'esprit l'affirmation de Quintilien : « *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem* » (*Institutio*, IX, 4), et la théorie artistique se développa comme définition de l'art selon les possibilités des doctes, cependant que la pratique artistique et l'usage pédagogique se développaient comme méthode d'une *voluptas* orientée. La distinction entre beaux-arts et technique est bloquée par celle entre arts libéraux et arts serviles, et ces derniers sont considérés comme appartenant aux beaux-arts à condition d'être en même temps des arts didactiques et de savoir communiquer, à travers le plaisir procuré par la beauté, les vérités de la science et de la foi. Dans cette fonction, ils s'allient à ceux des beaux-arts qui sont considérés comme arts libéraux. Ainsi, même dans les textes thomistes, il manque une définition des beaux-arts ; et – comme on l'a déjà vu – l'idée même d'un art orienté vers le pur plaisir ne s'ouvre un chemin que de manière

épisodique. Thomas d'Aquin justifie les parures féminines et loue les jeux et les divertissements, le *ludus* verbal et les représentations des *histriones*, mais là aussi la raison fonctionnelle est présente. Il est bien que la femme se pare pour entretenir l'amour de son époux, et les activités ludiques sont agréables *inquantum auferunt tristitiam quae ex labore est* (S. Th., II-II, 169, 2).

La beauté des vitraux, de la mélodie, de la statue ne consiste pas simplement dans l'agrément qu'elle dispense. Ces formes tendent soit au pur plaisir, soit à l'enseignement. Eh bien, dans un cas comme dans l'autre, il faut songer que pour le médiéval leur beauté profonde est produite par une adéquation à leur destination : le son émis à seule fin de procurer du plaisir ne doit pas être seulement proportionné en lui-même, mais également proportionné à l'auditeur, à ses exigences psychologiques, à son besoin de délassement. La forme didactique est belle à cause de son proportionnement à une fin éducative, jointe à sa complète proportion. Le plaisir esthétique ne naît que lorsqu'on saisit tout ce jeu d'harmonies.

Tout cela revêt sa signification exacte et sa juste portée, si l'on intègre le phénomène à l'univers du penseur d'Aquin ; nous nous trouvons en présence d'une société qui hiérarchise les valeurs suivant un fonctionnement finaliste où, par un renvoi progressif de fins immédiates à des fins éloignées, chaque impulsion individuelle, chaque opération sociale, chaque vibration surnaturelle se tendent en vue de la Fin ultime. Tout effort de la part d'un être vers sa perfection propre représente une aspiration confuse ou consciente vers Dieu :

unumquodque tendens in suam perfectionem, tendit in divinam similitudinem.

quelque être que ce soit qui tend vers sa perfection propre, tend vers une certaine ressemblance à Dieu.

(cg, III, 21)

Tout acte productif de l'homme, loin de s'isoler en lui-même, acquiert une valeur grâce à son insertion dans la vie de la Cité ; mais entendons : la Cité terrestre comme image anticipée de la Cité divine. Les valeurs ne peuvent être autonomes en ce sens qu'elles seraient autosuffisantes et recherchées pour elles-mêmes, mais elles se définissent en vertu de ce à quoi elles tendent : la *perfectio prima* donne accès à la *perfectio secunda* (l'adéquation à la fin), mais la

perfectio secunda est ce qui postule, régit et réalise la *perfectio prima* :

Similiter efficiens est prius fine, generatione et tempore, cum ab efficiente fiat motus ad finem ; sed finis est prius efficiente in quantum est efficiens in substantia et completo esse, cum actio efficientis non completur nisi per finem.

De la même façon, ce qui est efficient vient avant la fin, la génération et le temps, dans la mesure où par l'efficient s'opère un mouvement vers une fin ; mais la fin vient avant l'efficient dès lors qu'il est efficient dans une substance et dans un être complet, puisque l'action de l'efficient ne saurait s'accomplir autrement que par la fin.

(*De Principiis Naturae*, chap. 11)

Néanmoins, l'œuvre d'art créée pour l'homme échappe à ce système (elle est belle, réelle, utile) : celui-ci, conçu pour la Cité, ne vaut que par rapport à son insertion.

6.5 – L'équivoque de l'autonomie de l'art

À ce propos, il convient de ne pas se méprendre au sujet de certaines expressions de Thomas d'Aquin qui ont conduit plus d'un à parler avec un enthousiasme excessif d'autonomie de l'art ; notion aberrante dans un système qui s'affirme comme une perspective d'Ordre, de finalisme intégral.

Thomas d'Aquin affirme à propos de l'art que, tandis que la prudence est finalisée en vue du bien de l'homme, l'opération artistique tend seulement au bien de l'œuvre à réaliser :

Bonum autem artificialium non est bonus appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium ; et ideo ars non praesupponit appetitum rectum.

Mais le bien dans les choses artificielles n'est pas le bien de l'appétit humain, mais le bien de ces œuvres artificielles ; et par conséquent l'art ne présuppose pas un appétit droitement dirigé.

(*S. Th., I-II, 57, 4 col.*)

Mais cette déclaration ne doit pas être surestimée. L'art est *recta ratio factibilium* : faire bien la chose, voilà ce qui compte dans l'opération artistique. Aucune préoccupation étrangère ne vient s'immiscer dans le processus productif : il s'agit de réaliser bien la chose conçue.

Toutefois, à ce point, les conclusions auxquelles nous sommes parvenu au sujet du concept de forme nous aident à redimensionner le problème : il est tout à fait vrai que l'objectif de l'opération artistique consiste dans l'actualisation dans la matière d'une *forma* conçue, sans que viennent s'introduire des préoccupations étrangères ; mais les « préoccupations étrangères », si nous voulons les appeler ainsi, font déjà partie du projet de l'œuvre à faire.

Reportons-nous à l'exemple déjà cité de la scie : dans un cas de ce genre, la tâche de l'artisan est de construire avec probité l'objet, et sont alors sans importance l'intention, l'humeur, la disposition morale où il se trouve en se mettant à travailler :

Non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat ; sed quale sit opus quod facit.

En effet, aucun mérite ne revient à l'ouvrier, dès lors qu'il est ouvrier, du fait de la disposition dans laquelle il fait son ouvrage ; ce qui importe, c'est la nature de l'ouvrage qu'il fait.

(S. Th., I-II, 57, 3 col.)

Mais dans le concept de scie, la destination de l'objet est prévue : la scie sert *ad secundum*, et à scier bien, de la façon la meilleure, afin qu'elle puisse servir à l'homme, et c'est pourquoi elle est faite maniable, résistante mais pas encombrante, appropriée à son ouvrage dans les conditions particulières, physiques, sociales, de cadre, dans lesquelles elle sera utilisée. En d'autres termes, la finalité de l'objet devient règle de formation ; le fait qu'il *se rapporte à autre chose* devient élément constitutif de sa perfection interne.

Autonomie de l'acte de formation, donc, mais non pas autonomie de la forme ; ou plutôt, autonomie d'une forme qui toutefois est forme (perfection) justement dans son ultériorité constitutive. Aucune analogie, par conséquent, avec des conceptions du type « l'art pour l'art », ou avec des visions de la beauté comme « valeur insulaire », oasis, moment autonome parce que coupé du rythme total de la vie¹⁵. La beauté selon Thomas d'Aquin vit seulement dans le jeu des finalités, elle vit comme moment de la vie, qui est manière de tendre à la perfection, à Dieu comme cause finale et

réparatrice.

La philosophie du Beau et de l'Art s'éclaire uniquement dans le dessein général de la *Summa*. On ne peut demander rien d'autre à Thomas d'Aquin, si ce n'est d'être un homme de son temps. Si l'on oublie ce principe de méthode – qui est un principe historiographique et, dirions-nous, un principe moral pour l'interprète qui se doit de respecter tant le texte que ses lecteurs – alors on posera aux textes thomistes les questions les plus absurdes.

On s'est souvent demandé, par exemple, si Thomas d'Aquin parle de la création artistique comme de création « fantastique » dans le sens de Croce¹⁶. Faux problème, de toute évidence, du moment que le terme *phantasia* dans la psychologie thomiste revêt une signification extrêmement réduite, comme on l'a vu¹⁷.

De même, nous avons déjà trouvé mal posé le problème de la « créativité de l'art »¹⁸. Pareillement, on jugera dénuées de sens les tentatives faites pour insister sur une prétendue autonomie du moment esthétique par rapport au moment éthique – tentatives ordinairement dictées par la pieuse intention de rendre le philosophe d'Aquin plus « sympathique » au lecteur moderne. C'est ainsi que quelqu'un a cherché à démontrer que Thomas d'Aquin concevait une parfaite autonomie de l'art. Tout d'abord, le Beau est transcendantal : dès lors qu'une chose est belle, elle est bonne. De plus, quand on considère les caractères formels du beau, il semblerait que la perfection formelle soit l'unique garantie exigée de la chose belle : « D'Aquin est certainement du côté de l'artiste capable. Je n'y trouve pas de trace d'instruction ou d'élévation morale¹⁹. » Et même si Thomas d'Aquin affirme que, s'il arrivait que l'œuvre d'art se prêtât à une exploitation coupable, elle pourrait être bannie de la Cité (*S. Th.*, II-II, 169, 2 ad 4), on rétorque qu'il ne dit pas que la chose soit laide, parce qu'immorale : mais bel et bien qu'elle est belle, mais doit être éliminée parce que moralement nocive.

Mais au fond tous ces arguments apparaissent purement formels, en présence des conclusions auxquelles nous sommes désormais parvenu : la notion de la finalité entre dans le concept formel de l'œuvre comme règle de perfection. L'œuvre est belle seulement si elle se conforme à sa fin propre. En ce sens, l'œuvre belle est finalisée soit en vue d'un plaisir, soit en vue d'une communication éducative. S'il arrive que l'œuvre déborde cette proportion en inspirant de la passion au lieu de plaisir, ou en communiquant le mensonge au lieu de la vérité à laquelle elle est destinée, pour le même motif qui la rend immorale, elle devient laide. Mais prenons

garde : ce n'est pas que le critère de moralité se change subrepticement en un critère esthétique (ainsi que cela se produit fréquemment de nos jours) ; le critère de moralité *était déjà* règle formelle esthétique. Et ce ne sont pas les circonstances morales qui modifient la valeur esthétique : c'est cette dernière qui ne peut se réaliser autrement que comme l'accomplissement heureux d'une perfection fonctionnelle. La situation est renversée ; comme la préoccupation de l'homme médiéval n'est pas tournée vers une spécificité esthétique, mais vers une perfection finaliste, le désaccord entre art et morale ne peut trouver place. Le Beau est aussi le Bien, mais il n'est pas dit que ce soit uniquement le Bien qui conditionne irréversiblement le Beau : le Beau conditionne le Bien, puisqu'une chose bonne qui ne pourrait être perçue comme belle, est imparfaite, incomplète, *pas bonne, inutilisable*. Si elle était bonne en soi et adaptée à son objet, elle serait belle. Il n'y a pas subordination : il y a identité et coexistence de préoccupations.

C'est pourquoi, dans une optique théorique, on peut même dire qu'un objet nuisible (une idole païenne, fabriquée à des fins évidemment blasphématoires), s'il remplit sa fonction propre, est beau. Mais en réalité Thomas d'Aquin n'aurait jamais envisagé une telle éventualité : il y a adéquation, mais seulement à la finalité immédiate ; introduit dans un monde de relations de finalité, cet objet ne peut s'insérer harmonieusement, mais provoque le déséquilibre et la gêne. Il est approprié à la communication d'un mensonge, mais le mensonge est impropre à l'homme et à son bien futur. Le jeu des références finalistes projette sur l'objet une lumière sinistre de discordance, et cette discordance signifie dévaluation esthétique. En fait cette idole peut être belle, proportionnée et colorée ; mais elle ne s'inscrit pas dans l'harmonie du cosmos, elle s'en détache et y introduit une dissonance. Il lui manque la proportion au tout. Peut-être est-elle *formosa*, mais certainement pas *pulchra*²⁰.

Même si les critères esthétiques mis au point par le philosophe d'Aquin peuvent justifier une autonomie de la beauté, dès lors qu'ils sont interprétés dans un esprit différent (voir l'usage qu'en fait Joyce), le désir de plénitude, l'aspiration à une harmonie complète, propres à la mentalité médiévale, tendaient certainement à dépasser ce moment de la considération formelle, pour projeter sur les valeurs de la forme les échos de leurs relations avec chaque degré supérieur de l'échelle cosmique de finalités.

6.6 – Conclusions

Ces conclusions concernent la pensée philosophique et théologique d'inspiration aristotélicienne. La solution thomiste ne s'identifie pas avec la solution médiévale *tout court*. Ou, pour mieux dire, la solution thomiste, du fait de l'extrême rigueur de ses enchaînements, enferme et fige différentes aspirations que la tradition médiévale portait en elle, sans parvenir à leur assurer une mise en place systématique.

C'est par conséquent à l'écart de la pensée philosophique officielle que s'ouvrent une issue certains élans anomaux, destinés à animer, avec le temps, une vision différente de l'art et de l'artiste.

Celui qui voudrait reconstituer une histoire de la théorie médiévale de l'art ne devrait pas s'attarder trop sur les écrits thomistes. Il lui serait beaucoup plus utile d'aller rechercher dans les *Libri Carolini*²¹ les premiers fondements d'une discussion sur les images, des points de départ pour une théorie iconographique, des éléments en vue d'un débat sur le rapport sémiotique *ante litteram* entre le signe iconique et l'ancrage verbal, et un plaidoyer embryonnaire en faveur de l'autonomie de l'image artistique et des raisons de la « pure visibilité ». Ou alors il relira les manuels techniques destinés aux peintres ou aux maîtres-verriers, depuis la *Mappa Clavicula* et le *De coloribus et artibus romanorum*²² jusqu'à la *Schedula Diversarum Artium* du Prêtre Théophile²³, et ainsi de suite pour en arriver aux expositions plus mûries de Cennino Cennini²⁴. Et il pourra paraître plus fructueux de reparcourir toute la production de manuels littéraires où, petit à petit, se fait jour une conception de la poétique comme discipline autonome, distincte de la grammaire et de la métrique²⁵ ; ou suivre le réveil critique du XIII^e siècle, à travers les textes de Jean de Salisbury, avec la polémique entre la *poetria nova* et l'ancienne, entre verbalistes, antitraditionalistes, école d'Orléans, etc.²⁶ Relire les ouvrages d'auteurs de traités diffusés entre le XIII^e et le XIII^e siècles, de Mathieu de Vendôme à Geoffroy de Vinsauf, d'Évrard l'Allemand à Jean de Garlande chez qui la théorie de l'art s'enrichit de notations qui ne sont pas encore de tour philosophique (et qui font aujourd'hui partie intégrante de la thématique d'une esthétique philosophique), et que seul un praticien pouvait concevoir et proposer : comme lorsque Geoffrey de Vinsauf parle de la matière dure et résistante qui ne devient soumise docilement à la forme que grâce à une patiente opération de manipulation²⁷, mettant ainsi en lumière ce moment de lutte, de dialogue avec le matériau à travailler et modeler, que la conception scolastique de l'art semblait ignorer²⁸. Et il sera utile enfin d'aller repérer des ferments nouveaux à ce moment-là dans le commentaire de la poétique

aristotélicienne sorti de la plume d'Averroès²⁹, avec les discussions sur le spectacle et sur les arts imitatifs³⁰ ; et ce jusqu'aux théories du *trobar clus* et de la *gaya ciencia*³¹ où déjà se profilent des théories de l'inspiration poétique qui ne feront définitivement leur chemin que durant la période immédiatement postérieure. Graduellement, la théorie scolastique de l'art, cessant d'être un système de définitions concernant une pratique rationnelle procédant de normes connaissables par une procédure intellectuelle, laisse affleurer des notions telles que l'invention, l'effusion sentimentale, l'adhésion aux commandements de la nature. Si, d'un côté, les auteurs de traités rappellent une fois de plus que la raison doit pouvoir contrôler les mouvements de la main impétueuse³², d'un autre côté les artistes (et nous nous référons ici à un passage de Chrétien de Troyes) n'ont plus foi dans les règles : lorsque Perceval monte à cheval, revêtu de son armure neuve, quelqu'un est là pour lui expliquer que tout art exige un apprentissage continu et prolongé ; mais le jeune gallois ne se laisse pas impressionner par une opinion à laquelle tout le Moyen Âge accordait un crédit indiscuté ; et il répond que la Nature même est là pour l'instruire, et quand Nature veut et que le cœur lui vient en renfort, il n'est plus rien qui semble ardu³³.

Nous nous trouvons, comme on peut voir, au seuil de l'âge moderne. À une telle évolution de la sensibilité et des idées, la doctrine thomiste n'apporte aucune contribution. Ce que Thomas d'Aquin était capable de suggérer à une réflexion esthétique empruntait d'autres chemins. Et ce n'est qu'en renonçant à toute tentative de récupération d'une problématique thomiste au sujet de l'art, comme cela a été tenté ici et là sans grands résultats, que nous pourrions retrouver le penseur d'Aquin dans toute la force de sa vigueur spéculative, riche de suggestions peut-être contradictoires, mais constamment stimulantes.

La digression sur les problèmes de l'art a servi seulement à vérifier, dans ce domaine aussi, la cohérence du système ; mais un tel système est centré sur les trois critères du Beau, sur le rapport qui existe entre eux, et sur la *visio* esthétique ; et c'est sur ce rapport qu'il va nous falloir revenir une fois encore afin de parachever notre reconstitution.

1. Une notion de l'art comme intuition, « fantaisie », sentiment, illumination, n'était

pas étrangère aux voir Augusto Rostagni, « Sulle tracce di una estetica dell'intuizione presso gli antichi », in *Scritti minori – Aesthetica*, Turin, Bottega d'Erasmus, 1955. Mais il est hors de doute que ce qui pèse sur la scolastique, c'est bien la tradition aristotélicienne.

2. Celui-ci proclame que la poésie est un savoir qui provient du ciel, un don divin : « *Haec fuit a summo demissa scientia coelo – cum simul excelso jus habet illa Deo* » (*Epistola IV*). Les poètes anciens ont été les annonciateurs de Dieu, et en ce sens la poésie doit être appelée une théologie seconde : « *Quisquis erat vates – vas erat ille dei* ». Thomas d'Aquin s'était reporté à la distinction établie par Aristote (dans le Livre I de sa *Métaphysique*) entre les premiers poètes cosmogoniques (qu'Aristote appelait *théologiens*) et les philosophes : mais d'Aquin considérait que seuls les philosophes (pour lui : les théologiens) étaient les dépositaires de la science divine, tandis que les poètes *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. Quant aux poètes mythiques, Orphée, Musée et Linus, il rappelait, non sans quelque suffisance qu'ils « donnèrent à entendre » *sub fabulari similitudine* que l'eau était à l'origine des choses (*In Metaphysicam*, nos 65 et 83). À présent, les proto-humanistes s'en vont repêcher dans le répertoire scolastique la notion très floue de *poeta theologus*, et la réutilisent pour combattre les tenants d'une position intellectualiste et aristotélicienne (comme le fait le thomiste Giovannino da Mantova), et mettent en circulation, sous le couvert de notions traditionnelles, une conception tout à fait nouvelle de la poésie. Pétrarque, Boccace, Salutati ont suivi ce chemin. Curtius note combien apparaît « piquante » cette manière qu'adopte l'humanisme pour aller dépoussiérer une notion théologique pour combattre une culture héritée du thomisme (*op. cit.*, chap. XII). Cf. Manlio Dazzi, *Il Mussato preumanista*, Vicence, Neri Pozza, 1964 ; et G. Vinay, « Studi sul Mussato e l'estetica medievale », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1949.

3. E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*, p. 50. Garin voit se profiler au Moyen Âge une idée de la poésie comme intuition noétique, en opposition avec l'explication dianoétique fournie par la philosophie.

4. Cf. Menendez y Pelayo, *op. cit.*, p. 303 et s.

5. *Livre des directives et remarques*, trad. Goichon, Paris, 1951, p. 514 et s.

6. Cf. Curtius, *op. cit.* (*Excursus VIII*).

7. Cf. Ananda Coomaraswamy, Meister Eckhart's View of Art, in *The Transformation of the Nature in Art*, New York, 1956. Pour Eckhart, l'image exprimée est *formalis emanatio*, et *sapit proprie ebullitionem*. Elle n'est pas distincte de l'exemplaire, elle est sise en lui et identique à lui : « *Ymago cum illo, cuius est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nuda; est emanatio ab intimis in silentio et exdusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa* ». Cf. A. Spamer, *Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrh.*, Iéna, 1912, p. 7 ; Cf. aussi G. Faggin, *Meister Eckhart*, Milan, Bocca, 1946 ; tout le chap. IV, « L'universo e l'anima ».

8. Nous trouvons des annotations analogues chez Vincent de Beauvais (*Speculum doctrinale*, Venise, 1494, col. 160-173). Ces observations auraient eu une influence même sur L.B. Alberti. Cf. E.R. de Zurko, Alberti's Theory of Forma and Function, in *Art Bulletin*, sept. 1957.

9. Sur l'évolution des termes *phantasia* et *imaginatio* dans la psychologie médiévale, Cf. M.D. Chenu, « Imaginatio », note de lexicographie philosophique, in *Miscellanea Mercati*, Rome, 1946, p. 523.

10. B. Croce, *Estetica*, Bari, Laterza, 1950, p. 108-109.

11. Ed. Perrier, Paris, Lethellieux, 1947.

12. A. Silva Tarouca, *op. cit.*, ch. IV.

13. Thomas d'Aquin semblerait minimiser cet aspect quand il affirme dans *S. Th.*, II-II, 96, 3 ad 2 : « *Virtutes naturales corporum consequuntur eorum formae substantiales, quae*

sortiuntur ex impressione coelestium corporum : et ideo ex eorundem pressione sortiuntur quasdam virtutes activas. Sed corporum artificialium formae procedunt ex conceptione artificii ; et cum nihil aliud sint quam composito, ordo et figura... non possunt habere naturalem virtutem ad operandum. » Mais une telle conclusion tend uniquement à combattre les présomptions de nécromantie : les figures magiques ne possèdent pas de vertu operative. Toutefois *nullam virtutem sortiuntur inquantum sunt artificialia, sed solum secundum materiam naturalem* ; ce qui équivaut à confirmer notre interprétation : la figure artistique exploite et coordonne dans le rapport les capacités actives des éléments naturels coordonnés.

14. *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, p. 121.

15. Voici comment au contraire Menendez y Pelayo se montre enclin *illicitement* à des interprétations de ce genre : « *Ni indica jamás que el arte tenga otro fin que el arte mismo, ni otros medios que sus propios medios, de tal modo que bien puede afirmarse que no le hubiera sonado tan mal como a sus discípulos el concepto de forma sin uso, que después de la crítica kantiana venimos aplicando al arte.* » (op. cit., p. 139.)

16. Cf. V. Del Gaizo, « Spunti tomistici per un'estetica moderna », in *Humanitas*, 1947, p. 373 : « Il ne s'agit pas d'induire saint Thomas à penser ce que, comme homme du XIII^e siècle, il ne pouvait penser ; mais presque de l'induire à penser ce qu'il penserait, s'il vivait de nos jours » ; mais Thomas d'Aquin *ne vivait pas* de nos jours.

17. Déjà Croce avait prévu et discuté cette identification, et dans son histoire de l'esthétique il avait formulé des objections fort raisonnables (*Estetica*, p. II, p. 186).

18. Toutefois, en parlant de créativité, on veut aussi indiquer cette capacité de donner vie – tout en mettant à profit un support matériel – à des créatures spirituelles, en suscitant des entités et des mondes nouveaux à travers une opération de création miraculeuse, ou de *co-création* en vertu d'une inspiration divine. Voir à ce propos l'essai de G. Merlo, « Il misticismo estetico di S.T. », dans *Atti dell'Acc. del Scienze di Torino*, 1939-1940, vol. 75, où cependant nous pouvons relever une augustinisation de Thomas d'Aquin, et une accentuation de sa pensée dans un sens mystique : « L'artiste, en actualisant la forme qui est beauté, produit l'œuvre d'art et imite ainsi le processus créatif de la nature. Or, la forme, qui est essence, qui est beauté, puisque resplendissement de la Beauté Divine, puisque rayon de la divine Lumière, l'artiste la découvre assurément en lui, mais elle lui est donnée directement par Dieu. » Comme il apparaît clairement, ces affirmations se basent sur une conception de l'intellect agent fortement augustinienne. Contre ces interprétations, on a, d'un côté, la conscience, très nette durant tout le Moyen Âge, que la capacité artistique s'acquiert à travers l'étude et l'application ; et d'un autre côté, l'absence d'une notion autonome de beaux-arts et de leur spécificité, ce qui imposerait une généralisation de la solution de Merlo, pour en arriver ainsi à parler d'illumination mystique même à propos du barbier ou du constructeur de navires.

19. J. Joyce, *Stephen Hero*, Londres, 1944, p. 84. Naturellement la pieuse intention du jeune Stephen Dedalus était de rendre la doctrine de l'art pour l'art « sympathique » à ses maîtres thomistes.

20. On cite quelquefois une phrase de Thomas d'Aquin pour démontrer qu'il concevait la possibilité d'un beau détaché de la moralité : « *Omnis homo amat pulchrum ; carnales amant pulchrum carnale ; spirituales amant pulchrum spirituale.* » (In *Psalms*, XXV, 5.) Mais en disant *carnale*, il ne voulait évidemment pas indiquer quelque chose de moralement négatif : charnelle peut être la beauté purement plastique d'un animal ou d'un objet de nature ; et quant à la *pulchritudo spiritualis*, nous savons ce qu'elle pouvait être pour Thomas d'Aquin : elle est *radicalement* belle, et par suite plus noble et plus désirée chez l'*homo spiritualis*. Une vue claire de ce point est apportée par Virgilio Melchiorre, « Relazionalità dell'essere in S.T. », dans *Arte e Esistenza*, Florence, 1956 : quand Thomas d'Aquin affirme que *aliqua imago dicitur esse pulchra si perfecte repraesentat rem quamvis turpem* (S. Th., I, 39, 8), l'accent n'est pas à faire porter sur la *turpitude* représentable, mais sur la *perfectio* de la représentation qui doit situer et définir la *turpitude* à la place qu'elle occupe dans la hiérarchie des fins.

21. pl 98, col. 941-1350. Pour la paternité des *Libri Carolini*, nous citons l'étude d'Ann Freeman, Theodulf of Orleans and the L.C., in *Speculum*, oct. 1957, p. 663. Cf. pour une analyse de leurs thèses R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero med*, cit.

22. Pour des informations et une bibliographie sur ce sujet, Cf. Schlosser, *op. cit.*

23. Ed. critique de A. Ilg, in *Eitelbergers Quellenschriften*, vol. VII, Vienne, 1874. Et un ample développement, évidemment, in *et II*, chap. 8.

24. Sur le traité de Cennini, Cf. Schlosser, *op. cit.*

25. Cf. Curtius, *op. cit.*, chap, VIII, § 3.

26. Cf. G. Pare, A. Brunet, P. Tremblay, *La Renaissance du xii^e siècle*, Ottawa, 1933 (cf. également M. Dal Pra, *G. di Salisbury*, Milan, 1951).

27. « *Formula materiae, quasi quaedam formula cerae – Primitus est tractus duri: si sedula cura – Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem – Ingenii sequitur manum quecumque vocaret.* » (éd. Faral, *op. cit.*, p. 203.)

28. Bien qu'il existe un texte suggestif de Thomas d'Aquin qui indique en toute forme formée un *appetitus* rebelle de formes nouvelles (*In I Phys. Arist.*, c. 9); et d'autres suggestions quant à l'incapacité de réaliser en toute imitation une adéquation parfaite au modèle, ce qui fait que l'idée artistique doit se former déjà en fonction de cette limite (*De veritate* III, 2 col.).

29. Ce n'est qu'à travers ce commentaire que la *Poétique* d'Aristote parviendra au Moyen Âge, jusqu'à ce qu'elle soit traduite en 1272 par Guillaume de Moerbeke. Cf. E. Franceschini, « La Poetica di A. nel sec. XIII », in *Atti dell'Istituto Veneto (1934-1935)*, Venise, 1935. Du même auteur, « Ricerche e studi su A. nel medioevo latino », in *Aristotele* (auteurs divers), Milan, Vita e Pensiero, 1956.

30. Cf. Menendez y Pelayo, *op. cit.*, p. 310-344.

31. Cf. in Menendez y Pelayo, *op. cit.*, p. 416, l'acte de fondation du *Consistono del Gay Saber*.

32. *Poetria Nova*, v. 43-49 (éd. Faral, *cit.*).

33. *Percevaui li Galois* (version moderne, Paris, Stock, 1947, ch. 3).

La visio esthétique et le jugement

7.1 – Fonction de la visio esthétique

On avait précédemment affirmé qu'il serait impossible de déterminer avec précision la fonction et la nature de la *visio* esthétique, si l'on n'avait pas au préalable défini ce que la vision esthétique découvre dans l'objet. L'enquête sur les critères objectifs du beau, ayant débouché sur une analyse attentive de la réalité formelle de l'objet, et par conséquent sur une théorie de la forme considérée dans son aspect esthétique, a constitué une insertion centrale et clarificatrice qui nous permet désormais d'obtenir les réponses que nous avons sollicitées.

Au moment de nous appliquer à résoudre le premier des deux problèmes, nous nous rendons compte toutefois que la recherche sur la forme a d'ores et déjà complètement éclairci la question. On se demandait : quelle fonction est à attribuer à la *visio* dans la perception ou compréhension du beau ? Constitue-t-elle une opération purement *constatative* d'une réalité esthétique possédant valeur par elle-même, ou bien en représente-t-elle l'acte *constitutif* ?

L'opération de la *visio* esthétique intervient en tant qu'appréhension (qui procure du plaisir) d'une réalité formelle (*claritas, integritas, proportio*). Cette réalité formelle n'a pas une nature spécifiquement esthétique, car *proportio* et *integritas* sont des critères de perfection ontologique et ont valeur essentielle et existentielle, et non pas spécialement esthétique. Mais, si nous interprétons – comme cela a été fait – la *claritas* comme la capacité que la forme détient de se signifier dans sa réalité structurelle, alors nous nous apercevons que la forme se signifie comme entière et proportionnée seulement à *un regard qui la vise et la découvre*

justement comme structure. La perfection ontologique de la chose saisie dans une harmonie formelle se présente comme beauté. En ce sens, on est bien en droit de parler de la beauté comme splendeur des transcendants réunis, sans pour autant devoir conserver à l'expression une portée rigide objective : la splendeur n'est pas *clarté en soi* (la clarté en soi n'est autre que la perfection ontologique), mais *clarté pour nous*.

La beauté naît lorsqu'une *visio* se spécifie esthétiquement sur la chose : et néanmoins, ce n'est pas la *visio* qui crée la beauté, puisque ses conditions objectives résident réellement dans la chose. De sorte que nous pourrions affirmer (comme cela a été dit, en paraphrasant très librement Thomas d'Aquin) que la beauté en soi est *adaequabilitas rei perfectae et intellectus*¹. Alors, même si tout est beau, cela ne veut aucunement dire que l'homme soit accablé par un jaillissement de beauté, écrasé par une harmonie esthétique tellement continue et totale qu'elle deviendrait (comme l'harmonie pythagoricienne des sphères) négligeable. Chaque chose possède en soi des conditions de beauté, mais elle ne nous apparaît belle que si nous arrêtons notre attention sur sa structure formelle.

Chaque chose est belle, mais il n'est pas dit que nous regardions chaque chose *sub specie pulchri* : une telle vision constitue un moment extatique et fécond que nous nous accordons seulement quand nous sommes en mesure d'apaiser en nous l'urgence des autres préoccupations. Et néanmoins le moment extatique ne nous dérobe pas aux plus impérieuses raisons de la vie (fonctionnalité, appétibilité, force signifiante de la réalité) mais il nous les fait sentir comme perfection et nous les fait apprécier, non dans leur urgence utilitariste, mais dans la qualité harmonieuse de leur permanence. La relation de l'objet au sujet n'abolit pas la transcendance du Beau (comme cela a été soutenu), mais permet à cette réalité transcendante de se manifester. D'autre part, la *visio* n'est pas la constatation d'une réalité esthétique consistante par elle-même, elle est l'actualisation esthétique d'une perfection ontologique qui n'était esthétique que potentiellement².

Toutefois, même si le Cosmos se présente comme beauté à l'état potentiel, l'intervention humaine n'est pas indispensable pour que cette qualité transcendante de l'être se réalise. En tout état de cause, le Cosmos est beau aux yeux de Dieu ; et toute la perfection de l'être, sa bonté et sa vérité se traduisent en beauté perpétuellement actualisée par la vision que Dieu a des choses et de Lui-même.

Etiam si intellectus humanus non esset, adhuc res dicerentur verae in ordinem ad intellectum divinum, positum quod existentia huiusmodi intellectus praecognosceretur. Sed si uterque intellectus, quod est impossibile, intelligeretur auferri, nullo modo veritatis ratio remaneret.

Quand bien même l'intellect humain n'existerait pas, les choses n'en seraient pas moins toujours dites vraies, par rapport à l'intellect divin, étant établi en principe que l'existence d'un tel intellect serait connue d'avance. Mais si, ce qui est impossible, l'un et l'autre intellect se trouvaient abolis, alors il ne demeurerait en aucune façon une notion de vérité.

(De veritate, I, 2 col.)

Le regard connaissant de Dieu, en se spécifiant esthétiquement, voit lui-même et les choses, chacune dans sa perfection propre, comme *belles*. Et si le regard divin venait à s'éteindre – *quod est impossibile* – la beauté du Cosmos plongerait dans les ténèbres. Transcendentalité du Beau, et fonction irremplaçable et indispensable de la *visio* esthétique s'accordent donc sans heurts, en évitant aussi bien la solution objectiviste que la solution subjectiviste, dans une dialectique de puissance et d'acte.

7.2 – Nature de la visio esthétique

Mais d'un point de vue gnoséologique, qu'est-ce que la *visio* esthétique ? Nous avons déjà essayé de réfuter certaines positions qui voulaient la présenter comme une intuition. Toutefois, ces positions se présentaient comme une tentative (erronée) en vue de satisfaire à une exigence qui se fait sentir, et qui s'impose avec un certain poids.

L'exigence est celle-ci : devant le problème du beau, nous voyons que ce dernier ne consiste pas seulement dans un effet produit sur les sens, ni en une pure abstraction, dans la connaissance d'archétypes ou de *formes* substantielles abstraites de la matière ; mais, soit que par beauté nous entendions le resplendissement de la forme sur la matière, soit que nous considérions la chose entière comme signifiante de son organicité propre, nous ne nous trouvons pas moins dans l'obligation de définir la nature d'une appréhension qui doit saisir l'action d'un principe organisateur *dans le sensible*. La

beauté, c'est la *forma* plus la matière.

Une des réponses à la question a été : comme la vision esthétique saisit la *forma* dans le sensible, elle se situe préalablement à l'opération abstractive, puisque celle-ci nous fournit la *forma* détachée du sensible.

Mais, à part le fait que – ainsi que nous l'avons montré – ce type de connaissance ne se trouve pas envisagé chez Thomas d'Aquin, l'opération d'abstraire, la *simplex apprehensio* au moyen de laquelle l'intellect forme en lui-même le concept, de connaissance *avant laquelle* on voudrait situer l'intuition esthétique, cette opération constitue le *primum* gnoséologique, l'acte naturel et immédiatement spontané par lequel, comme le regard s'est posé sur l'objet, l'esprit entre immédiatement en possession du germe d'intelligibilité que l'objet possède. Le premier degré gnoséologique n'est pas l'intuition du concret, mais la connaissance de l'universel qui s'effectue en vertu de l'intellect agent. La *simplex apprehensio* est une opération gnoséologiquement composite : l'objet, en agissant sur son sens propre, d'abord, et sur le sens commun, ensuite, lui imprime sa propre similitude ; il s'agit du *phantasma*. Seulement :

phantasma, ta cum sint similitudine individuorum, et existant in organis corporels, non habent eundem modum existendi quem habet intellectus humanus.

les fantasmes, bien qu'ils soient à la ressemblance d'objets individuels, et qu'ils existent dans des organismes corporels, ne possèdent pas la même manière d'exister que l'intellect humain.

(S. Th., I, 85, 1 ad 3)

Sur le fantasme proposé par le sens s'exerce par conséquent l'action de l'intellect agent qui, en dégageant par abstraction l'espèce intelligible, l'offre à l'intellect possible comme concept³. Mais, dans ce mouvement cognitif, n'entre aucun élément chronologique repérable : il s'exerce immédiat, spontané, non fractionnable dans son cours, pas même selon une voie imaginaire (et il n'est décomposable que par le moyen intellectuel). Sitôt que l'œil vient à se poser sur la chose, voilà l'acte abstraktif réalisé⁴. Il est rigoureusement impossible d'établir une intuition de la *forma* dans le concret, *avant* cette abstraction.

La connaissance esthétique devra-t-elle donc prendre place *après* la connaissance abstractive ? Et comment faudra-t-il la définir ? Ici, il convient d'admettre qu'on se trouve dans une situation

extrêmement compliquée, puisqu'il s'agit de satisfaire à l'obligation de définir les modalités de connaissance d'une valeur – comme la valeur esthétique – qui s'enracine dans la nature concrète de la chose ; et ce, dans les limites d'une gnoséologie comme celle de Thomas d'Aquin qui – de l'aveu explicite de ceux-là mêmes qui la soutiennent – ne parvient pas à résoudre le problème d'une connaissance du concret individuel.

De ce fait, certains exégètes ont introduit le concept d'intuition esthétique, ainsi que nous l'avons exposé ; et ils y ont eu recours pour donner un caractère plus aisé à certaines parties d'un système qui – dès lors qu'ils le reconnaissaient comme *perennis* – exigeait d'eux qu'ils essaient de le mettre à jour. Mais, si nous voulons rester dans le cadre restreint de la solution thomiste, telle que le penseur d'Aquin la consigne dans les pages de ses œuvres (et en refusant donc les interprétations en termes d'intuition de la *forma* dans le sensible), alors la doctrine du philosophe ne nous permet que des mouvements extrêmement limités.

Avant tout, il nous faut nous demander si la *simplex apprehensio* offre, par elle seule, des possibilités esthétiques.

Abstraire, c'est connaître l'espèce intelligible, et la connaître en écartant d'elle les circonstances particularisantes, les accidents qui se greffent sur sa permanence substantielle, etc. Assurément, on ne tient pas totalement à l'écart la matière à laquelle la forme est conjointe :

Unde et intellectus potest intelligere aliquam formam absque individuantibus principiis, non tamen absque materia, a qua dependet ratio illius formae : sicut non potest intelligere simum sine naso...

D'où il résulte que l'intellect a pouvoir de comprendre une certaine forme en faisant abstraction des principes individualisants, mais point en faisant abstraction de la matière de laquelle dépend la raison d'être de cette forme : de même qu'on ne saurait concevoir « camard » sans « nez »...

(*Comm. du De anima*, III, 8, exp. 717)

et en ce sens, la connaissance de l'universel abstrait comporte une certaine référence, vague, à la matière dans laquelle celui-ci s'était concrétisé :

Ex cognitione formarum quae determinant sibi materiam cognoscitur etiam ipsa materia aliquo modo, scilicet secundum habitudinem quam habet ad formam.

À partir de la connaissance des formes qui déterminent la matière, il est aussi possible de connaître cette matière en quelque façon, dans la mesure où elle est disposée à recevoir la forme.

(De Ver., X, 4 col.)

Ainsi donc, si l'appréhension du beau consistait seulement à reconnaître la correspondance de la matière à la forme, alors déjà dans l'acte de la *simplex apprehensio*, on trouverait les conditions d'un jugement esthétique, encore que ceci supposerait quand même toujours une appréhension détaillée de ces correspondances, alors qu'ici Thomas d'Aquin ne nous parle que d'une connaissance *aliquo modo*, très rudimentaire et approximative. L'objet concret ne se trouve certainement pas connu dans l'opération d'abstraire. Toutefois, il devient ici nécessaire de rappeler que l'intellect parvient à une certaine connaissance de la chose individuelle au terme de l'opération abstractive, et précisément en vertu de cette *reflexio ad phantasmata* à laquelle le philosophe fait de fréquentes allusions :

Mens singulare cognoscit per quandam reflexionem, prout, scilicet, mens cognoscendo obiectum suum, quod est aliqua natura universalis, redit in cognitionem sui actus, et ulterius in specimen quae est actus sui principium, et ulterius in phantasma a quo specie est abstracta : et sic aliquam cognitionem de singulari accipit (De Ver., X, 5 col.). Unde intellectus noster non directe ex specie quam suscipit, fertur ad cognoscendum phantasma, sed ad cognoscendum rem cuius est phantasma : sed tamen per quandam reflexionem redit etiam in cognitionem ipsius phantasmatis, dum considerat naturam actus sui et speciei per quam intuetur, et eius a quo speciem abstrahit, scilicet phantasmatis... Inquantum ergo intellectus noster per similitudinem quam accepit a phantasmate, reflectitur in ipso phantasma a quo speciem abstrahit, quod est similitudo particularis, habet quandam cognitionem de singulari secundum continuationem quamdam intellectus ad imaginationem (De Ver., II, 6 col.).

L'esprit perçoit le singulier par le moyen d'une certaine réflexion selon laquelle l'esprit, en connaissant son objet, qui est une certaine nature universelle, revient à la connaissance de

son opération, et ensuite de l'idée exemplaire qui est à la base de son opération, et ensuite encore du fantasme d'où l'espèce est abstraite, et, de cette façon il atteint à une certaine connaissance de l'objet singulier.

D'où il suit que notre intellect n'est pas conduit directement à connaître le fantasme à partir de l'espèce qu'il exprime, mais à connaître l'objet dont il est le fantasme ; mais malgré tout, à la faveur d'une certaine réflexion, il revient à la connaissance du fantasme lui-même, lorsqu'il considère la nature de son opération et de l'espèce par laquelle il comprend, et ce à partir de quoi il a abstrait son espèce, c'est-à-dire le fantasme...

Dans la mesure donc où notre intellect, grâce à la similitude que lui procure le fantasme, est amené à revenir sur le fantasme d'où il a abstrait l'espèce, qui est la similitude d'un objet particulier, il acquiert une certaine connaissance du singulier, en vertu d'une certaine relation de continuité qui existe entre l'intellect et l'imagination.

Mais même ce type de connaissance de l'individuel demeure nettement incomplet. Et de toutes façons il ne satisfait pas les exigences de compréhension esthétique. Les chapitres précédents nous ont montré ce que la vision humaine recherche dans l'objet afin de pouvoir le contempler *sub specie pulchri* : il s'agit d'une réalité formelle extrêmement complexe, car les pôles de cette tension structurelle ne sont pas seulement des données physiques expérimentales (comme les éléments d'un échafaudage de bois), mais aussi et surtout des faits métaphysiques. La *proportio* n'est pas seulement la convenance entre des éléments sensibles : ceci n'en constitue qu'un mode, et des plus élémentaires. Nous savons très bien qu'elle est quelque chose de beaucoup plus profond : nous avons enregistré une convenance de la matière aux exigences de la *forma* ; des *formes* accidentelles aux potentialités de la *forma* substantielle ; de l'être à l'essence ; de l'action à la norme rationnelle qui la régit ; d'un discours aux principes de la raison ; et ainsi de suite. Quant à l'*integritas*, elle consiste dans l'adéquation de la chose à ce que la chose doit être : comprendre la chose dans son *integritas*, c'est la commensurer à son concept et relever la parfaite convenance entre son être et son devoir être ; il est donc nécessaire de posséder une connaissance très approfondie de l'objet.

Voir esthétiquement l'objet, signifie percevoir la structure métaphysique et physique d'une manière aussi exhaustive que possible, dans toutes ses références et ses implications, dans la

manière dont elle convient à elle-même et aux circonstances accidentelles ; en somme, cela signifie quasiment *raisonner* sur l'objet et le scruter avec l'attention la plus minutieuse et la plus profonde et, *seulement alors*, pouvoir l'admirer parce qu'harmonieux dans sa constitution formelle.

Par conséquent, nous nous trouvons amené à cette conclusion : la vision esthétique, loin de se placer avant l'opération abstractive, ou dans son cours, se situe au point culminant de la seconde opération de l'intellect, c'est-à-dire dans le *jugement*.

Si nous examinons les textes de Thomas d'Aquin, nous verrons que l'acte de juger est le seul qui nous permette une connaissance exhaustive de la chose, telle qu'elle nous en accorde la contemplation *sub specie pulchri* :

Intellectus humanus non statim in prima apprehensione capit perfectam rei cognitionem ; sed primo apprehendit aliquid de ipsa, puta quidditatem ipsius rei, quae est primum et proprium, obiectum intellectus ; et deinde intelligit proprietates et accidentia et habitudines circumstantes rei essentiam .

L'intellect humain n'acquiert pas tout de suite, dès la première appréhension, une connaissance parfaite de la chose ; mais, dans un premier temps, il apprend quelque chose à son sujet, mettons par exemple la quiddité de cette chose, qui est l'objet propre et premier de l'intellect ; et puis ensuite il comprend les propriétés et les accidents et les dispositions dont l'essence de la chose est entourée.

(S. Th., I, 85, 5 col.)

C'est seulement au cours de cette deuxième opération, qui procède par composition et division, qu'on obtient la connaissance *parfaite*.

Voir un objet comme beau, c'est le découvrir dans l'aspect formel de sa perfection : mais reconnaître la perfection d'un objet, c'est le voir dans sa vérité ontologique et le juger (le prédiquer) vrai en conformant notre jugement à cette vérité. Et celle-ci, dans son aspect logique

Arius invenitur in actu intellectus componentis et dividensis quam in actu intellectus quidditates rerum formantis.

est plutôt découverte dans l'acte de l'intellect qui compose et

sépare, que dans l'acte de l'intellect qui forme les quiddités des choses.

(De Ver., I, 3 col.)

Composition et division, enregistrement des propriétés, des accidents, des circonstances habituelles : tout ceci advient dans l'opération du jugement. C'est seulement à travers une connaissance du genre que je suis à même de commensurer les formes accidentelles à la *forme* substantielle, cette dernière à la matière qui lui est adéquate, la chose à sa fonction, etc. La proportion sensible peut certes me frapper sensoriellement et me procurer un plaisir d'instinct avant ou durant la connaissance abstractive : mais ce n'est que dans l'acte de juger que je puis décider si une proportion est commensurée à mes capacités réceptives, à mes attentes psychologiques, et si elle est en même temps en correspondance avec les lois musicales, appropriée à ce qu'elle doit être. Il peut exister un plaisir, embryonnairement esthétique, qui me sera procuré par une soumission soudaine et facile à la séduction d'une harmonie plastique ou d'une harmonie de couleurs ; mais le plaisir esthétique le plus vrai et le plus complet, on le goûtera en saisissant les raisons de cette harmonie et les modes de sa réalisation, et tous ses mouvements dans leurs sinuosités les plus intimes. Compréhension qui s'élabore lentement, à travers une application à l'égard du phénomène qui, avant de déboucher sur la jouissance esthétique, est, d'une manière ou d'une autre, attention jugeante.

En présence d'un jeu structurel et d'un système de renvois multiples de formes qui s'ordonnent en des formes toujours plus étendues et absorbantes, j'en comprends pleinement la complexe légalité intime, non pas en une opération instantanée, mais en comparant et en divisant, à travers une série de jugements qui visent à prédiquer des choses leur réalité et leur richesse catégorielle.

Pareille légalité inclut aussi la proportion entre l'essence et l'existence : proportion enracinée dans des profondeurs ontologiques telles que leur fondamentale importance risque d'échapper. Mais la vision de la chose implique également la constatation que cet objet est structuré de telle manière et tellement parfait qu'il *vit*. Même une forme accidentelle artificielle, une statue, me rend manifeste la plus élémentaire de ses proportions quand je la trouve réalisée selon une mesure telle qu'elle puisse s'imposer, naître à l'existence et s'y maintenir, en vertu de cet équilibre formel que le réalisateur lui a imposé : faute de quoi, elle tomberait dans le néant, elle se réduirait

au niveau du marbre qu'elle était à l'origine. Eh bien, même cette constatation préliminaire indispensable, je ne peux y procéder que dans le jugement. Parce que le jugement est seul à pouvoir me conduire à l'acte d'exister, à l'*ipsum esse* de la chose, et me permettre de dire : elle est.

Prima operatio respicit quidditatem rei, secunda respicit esse ipsius.

La première opération considère la quiddité de la chose, la seconde l'être de cette chose.

(I Sent., 1, 1, d. 19, 5, 1 ad 17)

La convenance même de la *forma* substantielle à la matière et inversement, et leur façon de se compléter réciproquement en une substance, cela n'est pleinement manifesté que dans le jugement : former un jugement, c'est signifier comment une certaine *forma*, un certain acte existent actuellement dans un sujet. « Ceci est un arbre » signifie que l'arboréité est inhérente à cette substance en tant qu'elle est son acte constitutif. Cela veut dire que je ne considère pas l'arboréité dans l'abstrait, mais particularisée, actualisée et concrétisée dans cette chose ; c'est exclusivement en observant comment et à quel point elle se concrétise que je peux jouir de la perfection formelle de l'arbre en question. Juger de l'*integritas* d'un objet signifie pareillement énoncer que « ceci est un arbre », à savoir : « Cet objet se fait reconnaître par moi en tant qu'arbre car il est en vérité adéquat (d'une façon complète et harmonieuse) à l'idée de l'arbre telle que nous, la concevons. »

L'intellect scrute la chose dans sa vérité objective afin d'en prendre conscience de façon spéculaire et appropriante ; il s'efforce à la définir, il l'examine dans son intériorité et dans ses apparentements, dans sa structure substantielle et dans sa structure accidentelle ; il la reconnaît scientifiquement, il la voit comme *vraie* et peut l'appéter comme *bonne*. Pourtant, c'est seulement quand, à la suite de ce jugement porté sur la vérité même si, dans le cours de la quête existait la préoccupation d'une réussite esthétique – la visualisation humaine devient désintéressée et se donne pour visée spécifique la valeur formelle, c'est alors seulement qu'elle devient vision esthétique.

Visio, apprehensio : ce n'est pas sans bonne raison que Thomas d'Aquin parle d'*apprehensio* (un mot qui évoque quelque chose d'immédiat, et non pas discursif), car la *visio* esthétique n'est pas la *compositio* du jugement, mais l'*apprehensio* de cette harmonie

structurelle que la *compositio* a mise en lumière. Tout effort théorétique, tel qu'il se déploie dans le jugement, a par conséquent toujours, dans une certaine mesure, une issue esthétique. Il y a effort, tentative visant à approprier la vérité, dur labeur intellectuel : mais lorsque le labeur trouve son apaisement dans la définition, alors la chose s'en remet à la vision esthétique. Rappelons ce qui avait été énoncé à propos de la Paix (*De Ver.*, XXII, 1 ad 12) : la *Pax* est la quiétude d'un ordre réalisé.

Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est terminari in diversa.

La Paix, ontologiquement, représente la perfection atteinte par l'être organisé, la façon dont la chose se stabilise en une forme, l'équilibre instauré entre les énergies ; d'un point de vue gnoséologique, elle pourrait trouver sa configuration en tant que délectation complète du regard contemplant qui admire désormais, sans être mû par le désir ni obligé à l'effort, cette harmonie que le jugement de l'intellect lui a manifestée :

pax autem importat remotionem perturbantium et impedimentium adeptionem.

mais la paix suppose que soient écartées les choses qui la perturbent et qui barrent la route à son acquisition.

En ce sens, nous ne pourrions parler avec Maritain d'une jouissance aboutie et complète parce qu'elle serait antérieure à toute application abstractive. Tout au contraire, nous estimerons que la jouissance esthétique, la *delectatio* causée par le beau, est aboutie et totale justement par le fait qu'elle survient comme cessation de tout effort abstraktif ou visant au jugement. Non pas *absence*, mais *cessation* de l'effort : joie et triomphe, fruition de la forme à découvert, admirée, et aimée de façon désintéressée, comme on peut aimer une structure formelle⁵.

Ainsi la solution sur laquelle débouche le problème esthétique chez Thomas d'Aquin revêt en quelque façon une signification paradoxale, en apparence, et du moins par rapport aux opinions exprimées par une esthétique moderne : la *visio* esthétique naît comme solution terminale et comme complément de la connaissance intellectuelle à son niveau le plus complexe. L'esthétique thomiste nous parle d'une beauté qui plonge ses racines

dans les profondeurs de l'être, et qui ne procède pas d'une simple projection psychologique, ou d'une transfiguration (ou création) fantastique de l'objet. L'application, le labeur intellectuels constituent la propédeutique nécessaire à la connaissance du beau.

1. M. Febrer, « Metafisica de la belleza », in *Revista de filosofia*, Madrid, 1948-1949.

2. Donc, les conditionnements objectifs de la beauté ne feraient qu'un avec la vérité même de la chose. Mais cela ne signifie pas, comme l'avait déjà dit Taparelli, que le Beau ne consiste que dans le plaisir éprouvé dans la contemplation du Vrai ; c'est seulement quand on contemple la chose vraie dans sa formalité, quand on voit le Vrai en tant que Beau, quand le regard va se poser sur les connexions structurelles, que prend naissance le plaisir esthétique (qui n'est plus désormais réduit à la sensation hédoniste d'une connaissance théorétique satisfaite).

3. « *Virtute intellectus agentis resultat quaedam similitudo in intellectu possibili ex conversione intellectus agentis supra phantasmata, quae quidem est repraesentativa eorum quorum sunt phantasmata, solum quantum ad naturam speciei* » (S. Th., I, 85, 1 ad 3) ; « *Dico autem intentionem intellectam (sive conceptum) id quod intellectus in seipso concipit de re intellecta. Quae quidem in nobis nec est ipsa res quae intelligitur neque est ipsa substantia intellectus, sed est quaedam similitudo concepta in intellectu de re intellecta, quam voces exteriores significant ; unde et ipsa intentio verbum interius nominatur, quod est exteriori verbo significatum.* » (cg, IV, 2.)

4. « Cette appréhension simple et directe de la réalité par l'intellect ne suppose donc de sa part aucune activité consciente et réfléchie : c'est l'opération d'un être qui agit selon sa nature et sous l'action d'une réalité extérieure, bien plutôt que l'activité libre d'un esprit qui domine cette activité et l'enrichit. » (Gilson, *Le thomisme*, p. 325-326.)

5. La nature de la *delectatio* esthétique peut dans ces conditions être considérée comme double, pour concilier la suggestion de Maritain et celle de De Bruyne : il s'agit d'une joie liée au désir qui trouve son contentement dans l'acte de la puissance cognitive ; et il s'agit là d'une joie propre à la connaissance cognitive qui se réalise sans barrages. Et en effet : *ad delectationem duo requiruntur : scilicet boni convenientis, et cognitio huiusmodi adeptionis* (S. Th., I-II, 32, 1 col.). D'après Pareyson, *Estetica*, cit. (1954 : 31), l'interprétation se présente sous deux aspects. D'un côté, elle est mouvement dirigé en vue de connaître le sens vrai des choses, de le fixer dans une image exhaustive et pénétrante, de le rendre dans une figure pleine de vie et adéquate... Autant dire que ce mouvement tend vers un état de quiétude où trouver le répit et un arrêt : et c'est là que réside justement le second aspect de l'interprétation. En effet, d'un autre côté, l'interprétation signifie repos et stase : c'est la tranquillité de la trouvaille et de la réussite, c'est l'immobilité de la possession et de la satisfaction... L'œil, dont tout d'abord le regard s'aiguissait, à présent, prend tout son temps pour regarder et admirer, attentif et satisfait, et il se pose complaisamment sur le tout et sur ses parties, tout heureux d'avoir découvert la norme de cohérence qui rassemble et relie toutes choses en une totalité déterminée ; content d'avoir saisi le centre à partir duquel la lymphe circule de toutes parts, et le souffle qui anime, et qui donne vie à l'énergie interrogative. Une fois encore, nous reportons des formulations de caractère théorique dénuées de références interprétatives à l'œuvre thomiste ; en outre, ici, la théorie de la connaissance se présente comme une gnoséologie de l'interprétation, alors que la gnoséologie thomiste pourrait être selon nous définie comme une gnoséologie de l'adéquation univoque et contraignante. Toutefois nous tenons à souligner le rapport entre la découverte intellectuelle et la contemplation esthétique, rapport décrit d'une

manière telle qu'il nous permet de comprendre encore mieux les significations que nous croyons pouvoir repérer dans les pages de Thomas d'Aquin.

Conclusions

I) Nous avons vu comment, considérée du point de vue du concept de forme, la pensée esthétique de Thomas d'Aquin acquiert une organicité bien à elle du moment qu'on la complète – là où nous manque une solution explicite – par les connexions et les développements que tout le système exige.

Voyons toutefois ce qu'implique cette affirmation. Trouver dans un système des prolongements que lui-même ne produit pas, mais qu'il permet de produire pour peu qu'on suive sa logique interne, peut conduire à tirer des conclusions qui remettent en question le système lui-même.

Celui de Thomas n'échappe pas à ce destin. Examinons donc ce qui se produit.

Tout le système esthétique thomiste tendrait à démontrer :

- 1) la contemplabilité esthétique de toute forme, terrestre et surnaturelle, naturelle et artistique ;
- 2) la priorité des substances naturelles sur les formes artificielles, et donc des créations divines sur les productions humaines, puisque ces dernières ne sont belles qu'au sens superficiel et que leur valeur esthétique manque, pour ainsi dire, d'épaisseur ontologique.

Or, si tout l'être est beau et que la beauté se fonde sur la structure formelle de chaque objet observé après mise au point par une *visio* humaine, alors tout l'être peut devenir beau s'il est ainsi observé.

Mais le peut-il ? Qu'est-ce, pour une chose, que d'être objectivement belle sinon de s'adapter à ce qu'elle doit être, et d'exprimer ce qu'elle est ? Sa beauté nous apparaîtra quand nous

comprendrons comment la chose s'est adaptée, que nous la trouverons, en somme, proportionnée aux exigences de sa fonction et à ses exigences de subsistance. Ce n'est pas pour rien qu'il nous a paru opportun d'affirmer que l'appréhension esthétique doit être préparée par le jugement intellectuel, c'est-à-dire par une connaissance profonde et exhaustive de la chose : en apprécier l'*integritas*, c'est mesurer la réalisation au concept qui lui a présidé.

Or, la structure formelle d'un objet de nature est d'une telle complexité qu'il est bien difficile à l'homme de la connaître pleinement ; et c'est à juste titre que la recherche philosophique constitue l'effort continu et toujours accru pour posséder de la chose une connaissance qui, malgré tout, ne sera jamais la *connaissance substantielle* qu'en possède son Créateur. Une telle connaissance exigerait de voir la chose dans toute la complexité de ses proportions, car elle aurait été suivie dans toutes les étapes de son proportionnement, et on la verrait dans son intégrité parce qu'on aurait clairement en tête ce que cette chose aurait vraiment dû être. Dieu, qui dans la matière réalise une *forme* en suivant et dirigeant l'organisation intime de la réalité substantielle, Dieu qui mesure l'objet créé à l'aune de la *ratio aeterna* qu'il conçoit en lui-même, est le seul à posséder de la structure formelle de l'être une connaissance propre à la lui faire voir *sub specie pulchri*.

Devant les beautés de nature, l'homme est soumis au charme des formes accidentelles, à la beauté partielle des *figurae*, des *terminationes* superficielles ; mais la plupart du temps, il n'en saisit pas la beauté substantielle profonde : celle qui s'identifie à la perfection ontologique. Un jugement esthétique exhaustif sur un objet de nature ne peut donc être porté par l'homme qu'en des cas très rares : normalement, il semble n'être possible qu'à Dieu ou aux intellects angéliques.

Devant la forme artistique, en revanche, la situation de l'homme apparaît différente ; en tant que forme accidentelle, celle-ci s'organise selon une mesure plus facilement perceptible : « *Formae substantiales, quae secundum se sunt nobis ignotae, innotescunt per accidentia* » (S. Th. I, 77, 1 ad 7). Les accidents se manifestent à nous immédiatement, et, si la forme substantielle doit être recherchée, c'est comme matrice profonde des phénomènes superficiels. Or, parmi toutes les formes accidentelles, l'homme est plus porté à comprendre et à trouver agréables celles qui sont artificielles :

Formae artificiales accidentia sunt, quae sunt magis nota,
quoad nos, quam formae substantiales, utpote sensus

Confronté à une forme artificielle, l'intellect humain est conduit à distinguer un principe organisant purement accidentel : non l'organisation qui amène à l'être le *subiectum*, mais le dessein qui ordonne le *subiectum* en une figure. À l'origine de ce dessein réalisé dans la chose, il y a la *forma in mente artificis* : une idée, une conception humaine aisément retraçable, reconnaissable parce que connaturelle.

L'artiste connaît l'œuvre dans sa formation ; mais le geste créateur divin nous est inconnu et nous ne pouvons qu'en admirer les effets. Nous ne pouvons reparcourir et réacquérir que le geste producteur de l'artiste : l'intelligence pratique, en tant qu'elle est causative des choses, en est aussi commensurative ; la compréhension de la forme accidentelle artificielle peut facilement retrouver dans la forme commensurée le mouvement commensurant. Il s'ensuit qu'en tant qu'exigence émergeant du contexte systématique, la forme artificielle se présente comme esthétiquement plus agréable à l'homme que la forme naturelle : les créations de l'art lui sont plus immédiatement perceptibles dans leur beauté et appartiennent plus complètement au monde esthétique humain.

Belles aux yeux de Dieu, les formes naturelles, en revanche, *doivent* (par nécessité déductive) rester fermées à la vision humaine.

C'est aux mêmes conclusions que nous semble être parvenu De Wulf, pour qui l'art est « le beau humain par excellence, ce qui veut dire que la beauté artistique nous est plus accessible que la beauté de nature » (1920 ; éd. 1943 : 50). « En effet, la nature n'est belle qu'à condition d'être comprise [...]. On pourrait dire avec Ruskin que, pour goûter la vraie beauté d'un rocher ou d'une montagne, il faut être géologue, car une partie de cette beauté réside dans la compréhension des lois qui ont causé les convulsions ou les lentes évolutions des forces cosmiques » (*ibid.* : 55).

Je ne peux que souscrire. À ceci près que De Wulf ne semble pas avoir abouti à cette conclusion comme à une affirmation que le système *exige*, mais que Thomas n'avait pas l'intention d'énoncer.

S'il en est ainsi, la *claritas* avec laquelle la nature devrait manifester la plénitude de sa perfection existerait certes de droit, mais – toujours dans l'esprit du droit – *devrait* être inaccessible de fait. Tout plaisir éprouvé devant les formes naturelles est en théorie possible, mais – par la force de la thèse – impossible dans la pratique. Tout plaisir esthétique éprouvé devant les formes

artificielles est en théorie impossible, mais – par la force de la thèse – le seul dont, en pratique, la possibilité nous est donnée.

Tel est l'aboutissement logique d'un processus déductif accompli avec des moyens contenus dans le système. Et il contredit le système.

II) La doctrine ainsi reconstruite nous a conduit à considérer les caractères formels des choses existantes, et elle nous a semblé fortement harmonisée avec les principes hylémorphiques de la pensée thomiste. À présent, toutefois, un problème se pose : cette forme se borne-t-elle à se manifester (dans son dynamisme interne et son éclatante légalité) ou se fait-elle admirer esthétiquement parce qu'elle nous communique une « vibration » ineffable, révèle un *quid* qu'on ne peut faire entrer dans un concept et qui n'est donc perceptible qu'esthétiquement ?

Il est évident que de telles interrogations sont hors de propos, car elles renvoient à des débats qui ont agité les esthétiques moderne et contemporaine, mais certainement étrangers à la pensée thomiste. On est cependant conduit à les soulever justement parce que de nombreux interprètes contemporains ont, en quelque sorte, tenté d'entraîner Thomas sur le versant des esthétiques de l'intuition et du « lyrisme », de l'imagination créatrice, du génie et d'autres formes de compréhension qui outrepassent celles de la raison. Qu'il suffise de se rappeler comment, en cherchant à lire Thomas comme un contemporain, Maritain s'en est servi pour aboutir à une esthétique de l'intuition créatrice. Et, au vrai, il était difficile, pour tous ceux qui voulaient faire de Thomas un contemporain, d'accepter chez lui un formalisme qui pouvait leur apparaître comme une simple technicité où entraient en jeu le goût de la symétrie, la découverte de rapports quasi mathématiques et le désir de reconnaître à chaque pas l'ordre plutôt que l'invention.

Or, cette esthétique de l'équilibre formel nous permet-elle de faire la différence entre la beauté d'un ustensile commun et celle d'une cathédrale gothique, celle d'une étoffe et celle d'une miniature ou d'un vitrail ? Nous nous trouvons devant une esthétique de la forme, mais la construction formelle se présente-t-elle d'une certaine façon comme un « style », une originalité absolue, et peut-elle nous révéler la personnalité de l'artiste ?

C'est la question que se posait De Bruyne au terme de son étude sur Thomas d'Aquin : l'œuvre est-elle portée par la marque vitale de son auteur, et la forme artificielle se fait-elle l'expression d'une

individualité concrète ? La réponse du chercheur belge était évidemment négative¹.

Au vrai, ce que nous propose Thomas est tout au plus une *philosophie du métier*. En concluant ainsi, De Bruyne trahissait une certaine déception empreinte de mélancolie. Pour notre part, nous n'avons pas été frappés par cette lacune apparente de la pensée thomiste (et, plus généralement, du monde culturel médiéval) : pourquoi, à cette époque, aurait-on dû concevoir une œuvre comme la manifestation de la personnalité créatrice ? C'est là l'exigence d'une civilisation qui a connu la Renaissance. Pour la pensée médiévale, une œuvre d'art possède une valeur en tant qu'elle est belle, et, en tant qu'elle est fonctionnelle, communique une vérité ou régénère un esprit las et agité, mais tout cela n'a d'autre but que de mieux guider l'homme sur le chemin de son destin surnaturel. Le reste ne compte pas ; dans ces conditions, pourquoi l'artiste aurait-il dû se manifester dans l'œuvre à travers son style, ses sentiments, son goût, sa biographie ? Il est vain d'adresser une telle requête au Moyen Âge et au thomisme : nous ne sommes pas en présence d'une lacune, mais d'une façon différente de voir le monde.

La forme, donc, ne manifeste pas la personnalité créatrice, non plus qu'elle ne semble vibrer d'une quelconque composante « lyrique » impondérable. Toutefois, on ne peut la réduire à un simple fait technique apprécié en fonction d'un plaisir mécaniquement provoqué par les symétries vérifiables : la forme, en tant qu'elle est belle, est porteuse d'un contenu théophanique.

Pour Gilson, on pourrait rapprocher l'univers thomiste de celui de cette phrase pascalienne : « Toutes choses recouvrent quelque mystère ; toutes choses sont des voiles qui couvrent Dieu. » Et il est vrai qu'il en va ainsi chez Thomas : qu'il suffise de rappeler que, dans toute sa pensée, le Dieu révélé n'est pas présent sur le mode de la suggestion, mais en tant qu'acte immanent de participation. Le « mystère » de la beauté (si nous choisissons de garder ce terme) est à chercher dans le dévoilement de cette vertu participante.

Deus est in omnibus rebus, non quidem sicut pars essentiae, vel sicut accidens, sed sicut agens ei in quod agit [...]. Cum autem Deus sit ipsum esse per suam essentiam, oportet quod esse creatus sit proprius effectus eius ; sicut ignire est proprius effectus ignis. Hunc autem effectum causat Deus in rebus, non solum quando primo esse incipiunt, sed quandiu in esse conservantur ; sicut lumen causatur in aere a sole quandiu aer illuminatus manet. Quandiu igitur res habet esse, tandiu oportet quod Deus adsit ei, secundum modum quod esse

habet. Esse autem est illud quod est magis intimum cuilibet, et quod profundius omnibus inest : cum sit formale respectu omnium quae in re sunt, ut ex supra dictis patet. Unde oportet quod Deus sit in omnibus rebus, et intime.

(S. Th. I, 8, 1.)

Et si Dieu est intimement en toute chose (souvenons-nous du commentaire à Denys), c'est aussi en tant que Beauté : dès lors qu'une forme est amenée à l'être, en elle s'actualise cette vertu participante qui est en soi la seule vraie, la seule bonne, la seule belle.

Huizinga nous a rappelé (après avoir observé que la conscience d'une jouissance esthétique telle que nous l'entendons ne s'est développée que très tard) que l'homme médiéval, si la beauté de l'art le remplit de lumière et d'émotion, « mue immédiatement ce sentiment en un sens de communion avec Dieu ou en joie de vivre » (1919). Ce sentiment d'union avec Dieu constitue la seule « vibration » esthétique effective que Thomas puisse concevoir. Vibration que nous retrouvons avec exactitude dans les pages consacrées par Suger aux splendeurs de son église :

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet [...] videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrae faece, nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

(De rebus, éd. Panofsky, 1946 : 62)

N'en demandons pas plus à Thomas. À la distinction entre l'œuvre belle et les autres types d'artefacts, entre le marteau et la miniature, concourront d'autres éléments accidentels : la finalité intellectuelle plutôt que manuelle, la plus grande richesse d'éléments ornementaux, la destination spécifique à la vision ou au plaisir. Mais en substance, que ce soit dans l'œuvre de nature ou dans les deux types d'ouvrages artificiels (l'œuvre d'art ou l'œuvre artisanale, pour employer des termes contemporains), le seul message que la forme nous communique, par-delà son équilibre structurel, est la Beauté comme analogie du Beau suprême, cultivé

III) Si une si grande distance nous sépare de l'esthétique thomiste, pourquoi la revisiter (autrement que dans un but de pure érudition) ? Qu'est-ce qui nous lie encore (ou à nouveau) au monde esthétique de Thomas d'Aquin ? Puisque ni la grande Histoire ni l'histoire des doctrines ne procèdent sur un mode unidirectionnel comme le voulaient les philosophies de l'Esprit absolu, mais bien plutôt en spirale, avec des redécouvertes et des retours imprévus, un réexamen de l'esthétique thomiste peut s'avérer stimulante même pour un homme contemporain, comme elle l'a été pour Joyce (ou pour McLuhan, 1951).

La culture esthétique récente a largement exclu du champ esthétique le Beau naturel et s'est intéressée de manière quasi exclusive à l'acte créateur humain. Mais cette attention s'est bientôt exacerbée et, à la suite de l'évolution même des arts, qui échappent de plus en plus à toute analyse rationnelle, elle a réduit la beauté et l'esthétique à des catégories qu'il est devenu impossible de définir. Des catégories qui prétendaient s'expliquer par l'ineffabilité de leur mystérieuse révélation, en confiant aux poètes la fonction de dévoilement qui incombait jadis aux prophètes et aux voyants.

Aujourd'hui, nous constatons de diverses provenances un retour à des thèmes qui, à défaut d'avoir été exclusivement médiévaux, ont aussi été médiévaux. Ainsi a-t-on assisté au retour d'une conception de la beauté qui se nourrit aussi d'intelligence et lui demande des clefs de compréhension ; à une réévaluation de nature esthétique de toute œuvre humaine ; à un retour à la beauté de nature, et d'une attention tournée vers la vie des formes. On a relu les poétiques d'origine aristotélicienne ; réactualisé la grande tradition des rhétoriques classiques et médiévales ; réévalué, dans la critique dantesque, les moments de réflexion théologique et cette esthétique de la lumière qui domine le *Paradis* ; enfin, on a dissous la distinction entre « poésie » et « structure ».

D'autres voix encore font entendre un rappel antiromantique à une conception de l'œuvre artistique qui doit davantage à l'activité du forgeron et peut être soumise à une description technique.

Au reste, ne fût-ce que dans un but de libre relecture des sources, dans une optique sécularisée (à l'instar de celle de Joyce), une reconsidération de l'héritage thomiste ne semble nullement étrangère à nos préoccupations d'aujourd'hui.

1. « En art, puisqu'il s'agit de concevoir une œuvre sensible, l'activité transformatrice est déterminée à la fois par les réactions individuelles des matériaux et par la sensibilité, la mémoire, l'imagination de l'homme : *modus actionis sequitur dispositionem agentis. Unumquodque enim quale est talis operatur*. L'œuvre porte par conséquent la marque du monde essentiel de l'artiste. Saint Thomas n'explicite pas cette idée. Il ne pense pas, nous semble-t-il, à la conception originale de la vie dans le poème, le tableau, la symphonie. Ses préoccupations ne vont pas plus loin que la philosophie générale du métier. » (De Bruyne, 1946, III : 346.)

DE L'ARBRE DE PORPHYRE
AU LABYRINTHE ENCYCLOPÉDIQUE

Révisions d'U. Eco (1981,2.1.6-4.4 ; 1983 ; 2007,1.2)

L'arbre

La sémiotique, la linguistique, la philosophie du langage, les sciences cognitives et les sciences informatiques utilisent depuis longtemps les notions de dictionnaire et d'encyclopédie pour distinguer deux modèles et deux conceptions de la représentation sémantique, qui renvoient à une représentation générale du savoir et/ou du monde.

Le modèle en forme de dictionnaire ne devrait comporter, pour la définition d'un terme (et de son concept correspondant), que les propriétés *nécessaires* et *suffisantes* pour distinguer ce concept d'un autre ; ou encore, il ne devrait contenir que ces propriétés définies par Kant comme *analytiques* (analytique étant ce jugement *a priori* dans lequel le concept qui fait office de prédicat fait partie de la définition du sujet). Les propriétés analytiques de *chien* seraient alors ANIMAL, MAMMIFÈRE et CANIDÉ (sur la base de quoi on distingue un chien d'un chat, et il est faux et impropre, d'un point de vue sémantique, d'affirmer d'une chose qu'elle est un chien mais pas un animal). Cette définition n'assigne pas au chien les propriétés d'aboyer ou d'être domestique : propriétés qui ne seraient pas nécessaires (parce qu'il peut y avoir des chiens incapables d'aboyer et hostiles à l'homme) ni ne feraient partie de la connaissance d'une langue, mais plutôt d'une *connaissance du monde*. Elles seraient donc matière à encyclopédie.

En ce sens, le dictionnaire et l'encyclopédie sémiotiques ne sont pas directement équivalents aux dictionnaires et encyclopédies « en chair et en os », c'est-à-dire aux produits éditoriaux de ce nom. En effet, habituellement les dictionnaires en chair et en os ne sont pas en forme de dictionnaire : par exemple, un dictionnaire commun peut définir le *chat* comme un mammifère félin, mais en général il ajoute des spécifications à caractère encyclopédique concernant son

pelage, la forme de ses yeux, ses habitudes ou autre chose encore.

Si l'on veut identifier une forme pure de dictionnaire – à laquelle se réfèrent encore des théoriciens contemporains de l'intelligence artificielle, en parlant (comme dans le paragraphe 1.7) d'« ontologies » – il faut revenir au modèle de l'arbre de Porphyre, c'est-à-dire au commentaire des *Catégories* d'Aristote que le néoplatonicien Porphyre, au III^e siècle apr. J.-C., a élaboré dans son *Isagoge*, un texte qui constituera tout au long du Moyen Âge (et au-delà) une référence constante pour les théories de la définition.

Pour Aristote (*Seconds analytiques*, II, 3, 90b 30), ce qu'on définit est l'essence, ou la nature essentielle. Définir une substance, c'est établir, parmi ses attributs, ceux qui apparaissent comme essentiels et en particulier, ceux qui sont cause du fait que la substance est ce qu'elle est – en d'autres termes, sa *forme substantielle*.

Le problème consiste à rechercher les attributs justes pouvant être prédiqués comme éléments de la définition (II, 3, 96a 15). Aristote donne l'exemple du nombre trois : un attribut comme l'être s'applique bien sûr au nombre trois, mais aussi à toute autre chose qui n'est pas un nombre. En revanche, l'imparité s'applique au trois de sorte que, même si son champ d'application est plus vaste (elle s'applique aussi au cinq par exemple), elle ne s'étend toutefois pas au-delà du genre du nombre. Voilà les attributs qu'il nous faut chercher, « jusqu'à ce que, même si chacun d'entre eux a une extension plus ample que le sujet propre, tous aient ensemble la même extension du sujet : ce sera l'essence de la chose » (II, 3, 96a 35). Aristote veut dire que, s'il définit l'homme comme ANIMAL MORTEL et RATIONNEL, chacun de ces attributs, pris singulièrement, peut s'appliquer à d'autres entités (les chevaux par exemple sont animaux et mortels, et les dieux, au sens néoplatonicien du terme, sont animaux et rationnels), mais pris comme un tout, comme un « groupe » définitionnel, ANIMAL RATIONNEL MORTEL ne s'applique qu'à l'homme, et de manière absolument réciproque.

Une définition n'est pas une démonstration : montrer l'essence d'une chose n'équivaut pas à prouver quelque proposition au sujet de cette chose ; une définition dit *ce qu'est* une chose, tandis qu'une démonstration *prouve* qu'une chose est (II, 3, 91a 1). Par conséquent, dans une définition, nous admettons ce que la démonstration doit en revanche prouver (II, 3, 91a 35). Définir n'est pas prouver qu'une chose existe (II, 3, 92a 20). Autrement dit, pour Aristote, une définition concerne le *sens* et n'a rien à voir avec des procédés de *référence* à un état du monde (II, 3, 93b 30).

Pour découvrir la juste méthode de construction de bonnes

définitions, Aristote développe la théorie des *prédicables*, c'est-à-dire des façons dont les catégories peuvent être prédiquées d'un sujet. Dans les *Topiques* (101b 17-24), il ne distingue que quatre prédicables (définition, propre, genre et accident) tandis que Porphyre – nous le verrons par la suite – parlera de cinq prédicables (genre, espèce, différence, propre et accident)¹.

Dans les *Seconds analytiques* (II, 13), Aristote énonce, au cours d'une longue discussion, une série de règles pour développer une division juste, qui procède des genres les plus universaux aux *infimae species*, en faisant apparaître, à chaque étape de la division, la différence juste.

C'est la méthode adoptée par Porphyre dans l'*Isagoge*. Le fait que Porphyre développe une théorie de la division alors qu'il commente les *Catégories* (où le problème de la différence est à peine mentionné) est matière à de sérieux débats (voir par exemple Moody 1935), mais ne présente pas d'intérêt particulier pour notre analyse.

De même, on peut éviter la *vexata quaestio* sur la nature des universaux, question que Boèce livre au Moyen Âge précisément à partir de l'*Isagoge*. Porphyre manifeste l'intention (sincère ou non) de laisser de côté la question de savoir si les genres et les espèces existent en soi, ou s'ils sont des conceptions de l'esprit. Quoi qu'il en soit, il est le premier à traduire Aristote en termes d'arbre et de ce fait, on peut difficilement ne pas le suspecter d'être tributaire d'une conception néoplatonicienne de la Grande Chaîne de l'Être². Nous pouvons toutefois très bien faire abstraction de la métaphysique qui sous-tend l'*Arbor Porphyriana*, car ce qui nous intéresse ici, c'est que cet arbre, indépendamment de ses références métaphysiques, soit conçu comme représentation de relations logiques.

Porphyre trace un arbre des substances *unique*, tandis qu'Aristote utilise la méthode de la division avec beaucoup de précaution, voire de scepticisme. Il semble y accorder une grande importance dans les *Seconds analytiques*, mais se montre bien plus prudent dans les *Parties des animaux* (642b et suiv.), où il paraît disposé à tracer des arbres différents en fonction du problème abordé, même lorsqu'il s'agit de définir la même espèce (je renvoie au discours sur les animaux à cornes, dont il est question dans Eco 1983a).

Mais Porphyre n'a tracé qu'un seul arbre des substances, et c'est à partir de ce modèle – et non de la discussion, plus problématique celle-là, du vrai Aristote – que l'idée d'une structure dictionnariale de la définition a vu le jour, à travers Boèce et jusqu'à nos jours, même si le défenseur d'une sémantique en forme de dictionnaire ne

sait plus aujourd'hui à qui il la doit.

Porphyre, disions-nous, énumère *cinq* prédicables : genre, espèce, différence, propre et accident. Les cinq prédicables établissent le mode de la définition pour chacune des dix catégories. Il est donc possible de penser dix arbres de Porphyre, dont un pour les substances, qui permette par exemple de définir l'homme comme ANIMAL RATIONNEL MORTEL, et un pour chacune des neuf autres catégories, par exemple un arbre des qualités dans lequel le pourpre serait défini comme une espèce du genre rouge³. Il y a donc dix arbres possibles, mais il n'y a pas d'arbre des arbres car l'Être n'est pas un *summum genus*.

L'arbre porphyrien des substances aspire indéniablement à être un ensemble hiérarchisé et fini de genres et de substances. La définition fournie par Porphyre pour le genre est absolument formelle : un genre est ce à quoi est subordonnée une espèce. À l'inverse, une espèce est ce qui est subordonné à un genre. Genre et espèce sont mutuellement définissables, donc complémentaires. Chaque genre situé à un nœud supérieur de l'arbre comprend les espèces qui en dépendent, chaque espèce subordonnée à un genre est un genre pour l'espèce qui lui est subordonnée, et ainsi de suite jusqu'à l'extrémité inférieure de l'arbre, où se trouvent les *espèces les plus spéciales* ou substances secondes, par exemple *homme*. Au plus haut nœud supérieur, on trouve le *genus generalissimum* (représenté par le nom de la catégorie), qui ne peut être l'espèce d'aucun autre genre. Un genre peut être *prédiqué* de ses propres espèces, tandis que les espèces *appartiennent* à un genre.

Le rapport de l'espèce au genre supérieur est un rapport d'hyponymes à hyperonymes. Ce phénomène serait le garant de la structure finie de l'arbre puisque, à partir d'un nombre donné d'*espèces les plus spéciales*, étant entendu qu'il n'y a qu'un seul genre pour deux espèces (ou plus), en remontant ainsi le long de l'arbre, à la fin celui-ci va forcément se resserrant jusqu'au nœud père. En ce sens, l'arbre acquitterait toutes les fonctions requises pour un bon dictionnaire.

Mais un arbre de Porphyre ne peut être uniquement composé de genres et d'espèces. S'il en était ainsi, il prendrait la forme de la figure 1.

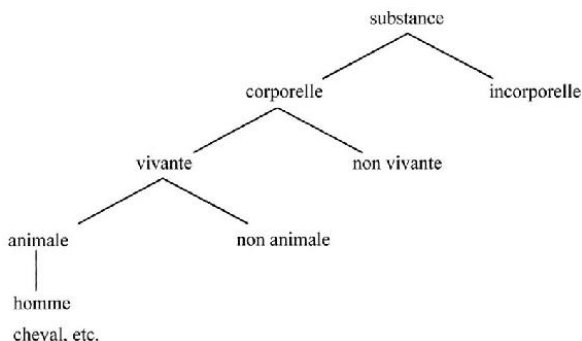


Figure 1

Dans un arbre de ce type, on ne pourrait distinguer l'homme du cheval (ou l'homme du chat). Or un homme est différent d'un cheval car, bien qu'ils soient tous deux des animaux, l'un est rationnel, l'autre non. La rationalité est la *différence* de l'homme. Cette différence constitue l'élément crucial car les accidents n'interviennent pas dans la production de la définition⁴.

Les différences sont séparables du sujet (par exemple, être chaud, se déplacer, être malade) et en ce sens, elles ne sont rien d'autre que des *accidents* (qui peuvent arriver ou non à un sujet). Mais elles peuvent aussi en être inséparables : parmi celles-ci, certaines sont inséparables, mais toujours accidentelles (par exemple, avoir le nez camus), d'autres appartiennent au sujet en soi, c'est-à-dire essentiellement, comme être *rationnel* ou *mortel*. Il s'agit là de différences *spécifiques*, qui viennent s'ajouter au genre pour former la définition de l'espèce.

Les différences sont divisives et constitutives. Par exemple, le genre ÊTRE VIVANT est potentiellement divisible en *sensible/insensible*, mais la différence *sensible* peut être composée du genre VIVANT pour constituer l'espèce ANIMAL. ANIMAL devient à son tour un genre divisible en *rationnel/irrationnel*, mais la différence *rationnel* est constitutive, avec le genre qu'elle divise, de l'espèce ANIMAL RATIONNEL. Par conséquent, les différences divisent un genre (et le genre les contient comme opposés potentiels) et sont sélectionnées pour constituer une sous-espèce en acte, elle-même destinée à devenir un genre divisible en de nouvelles différences.

L'*Isagoge* ne suggère que verbalement l'idée de l'arbre, mais la figure 2 montre comment la tradition médiévale a visualisé ce projet.

Dans l'arbre de la figure 2, les lignes en pointillé marquent les différences divisives, tandis que les lignes continues marquent les

différences constitutives. Rappelons que le dieu apparaît à la fois comme animal et comme corps car dans la théologie platonicienne, à laquelle Porphyre se réfère, les dieux, forces naturelles intermédiaires, ne doivent pas être identifiés à l'Un⁵.

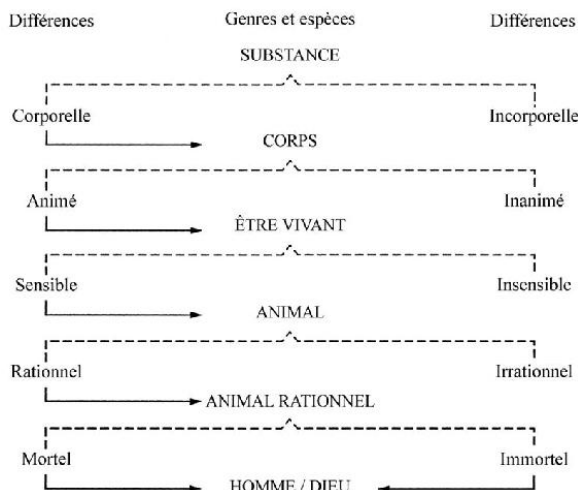


Figure 2

Du point de vue actuel d'une distinction entre dictionnaire et encyclopédie, on pourrait dire que l'arbre de Porphyre avec les différences insère, dans une structure dictionnariale, des propriétés encyclopédiques. En effet, être *Sensitif*, *Animé*, *Rationnel* ou *Mortel* sont des accidents observables en termes de connaissance du monde, et c'est en fonction du comportement d'un être que l'on comprend s'il est animé ou rationnel, c'est-à-dire s'il exprime, à travers le langage, des capacités de raisonnement. Quoi qu'il en soit, les finalités de l'arbre sont celles d'un dictionnaire, dans lequel les différences sont des conditions nécessaires et suffisantes pour distinguer un être d'un autre et rendre le *definiens* coextensif au *definiendum*, de sorte que : si ANIMAL RATIONNEL MORTEL, alors nécessairement *homme*, et inversement.

Mais encore une fois, dans sa forme canonique, cet arbre se révèle insuffisant car s'il distingue, suivant une logique satisfaisante, Dieu de l'homme, il ne peut en faire autant pour distinguer, mettons, l'homme du cheval. Pour définir le cheval, il faudrait enrichir l'arbre de disjonctions successives : par exemple, il faudrait diviser les ANIMAUX en *mortels* et *immortels*, puis diviser encore les ANIMAUX MORTELS en *rationnels* (les hommes) et *irrationnels* (par exemple, les chevaux) – malheureusement, cette subdivision ne

permettrait toujours pas, comme on peut le voir sur la figure 3, de distinguer les chevaux des ânes, des chats ou des chiens.

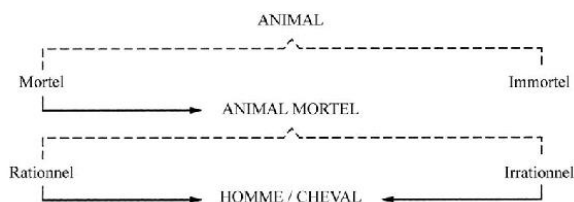


Figure 3

Pourtant, même à ce prix, on ne parviendrait toujours pas à réintroduire Dieu dans l'arbre. La seule solution serait de placer (au moins) deux fois la même différence sous deux genres différents (figure 4).

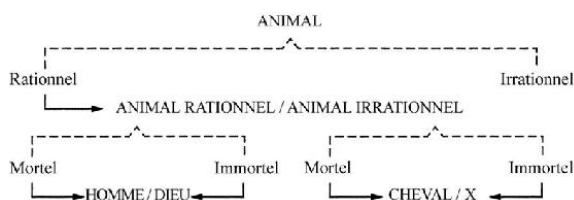


Figure 4

Porphyre n'aurait certainement pas dédaigné cette solution, puisqu'il dit lui-même (XVI.2) que « la différence se rencontre souvent dans plusieurs espèces, par exemple *quadrupède* dans un très grand nombre d'animaux différant spécifiquement⁶ ».

Aristote disait lui aussi que lorsque deux genres (ou plus) sont subordonnés à un genre supérieur (comme pour l'homme et le cheval, en tant qu'ils sont tous deux des animaux), rien n'empêche qu'ils aient les mêmes différences (*Catégories*, 1b 15 et suiv. ; *Topiques*, VI, 164b 10). Dans les *Seconds analytiques* (II, 90b et suiv.), Aristote montre comment parvenir à une définition non ambiguë du nombre trois. Étant entendu que pour les Grecs, le un n'était pas un nombre (mais la source et la mesure de tous les autres nombres), on peut définir le trois comme cet impair qui est premier dans les deux sens (c'est-à-dire qu'il n'est ni la somme ni le produit d'autres nombres). Cette définition serait tout à fait réciprocale avec l'expression *trois*. La figure 5 permet de reconstruire le processus de division grâce auquel Aristote parvient à cette

définition.

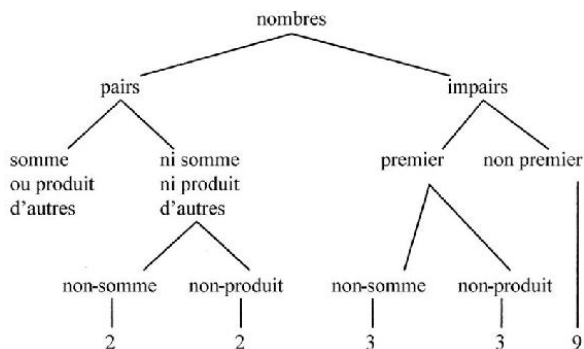


Figure 5

Ce type de division montre que des propriétés comme *non-somme* et *non-produit* (qui sont des différences) ne sont pas propres à une seule disjonction, mais sont occurrents sous plusieurs nœuds. Le même couple de différences divisives peut donc être occurrent sous différents genres. Dès lors, si une différence s'est révélée utile pour définir sans ambiguïté une espèce, il n'est pas important de prendre en considération tous les autres sujets dont elle est également prédicable (en d'autres termes, dès lors qu'une – ou plusieurs – différence a servi à définir le nombre trois, elle est insignifiante dans la définition de tous les autres nombres qui pourraient être occurrents)⁷. C'est pourquoi, ayant dit qu'étant donné plusieurs genres subordonnés, rien ne les empêche d'avoir les mêmes différences, il est difficile en revanche de dire combien de fois le même couple de différences peut être occurrent.

Qu'une même différence puisse revenir deux fois sous deux genres différents (pourvu qu'ils ne soient pas subordonnés), Aristote l'admettait aussi dans les *Topiques* (I, 6, 144b) : « c'est ainsi que l'animal pédestre et l'animal ailé sont des genres dont l'un ne contient pas l'autre, et le bipède est la différence de tous les deux⁸ ».

Mais si la même différence peut revenir plusieurs fois, la finitude et la pureté logique de l'arbre sont alors compromises, puisque ce dernier peut éclater en une poussière de différences, qui se reproduisent à l'identique sous des genres différents. Si l'on va même jusqu'à considérer que les espèces sont une conjonction de genre et de différence, et que le genre supérieur est à son tour conjonction d'un autre genre et d'une différence (genres et espèces sont donc des abstractions, des fictions intellectuelles qui servent à

résumer diverses organisations de différences, ou d'accidents), *la solution la plus logique serait que l'arbre soit constitué uniquement de différences*, de propriétés pouvant s'articuler en différents arbres en fonction des choses à définir, abolissant du même coup la distinction entre substances et accidents.

De nombreux commentateurs médiévaux de l'*Isagoge* favorisent cette conclusion. Dans le *De divisione* (VI, 7), Boèce suggérait l'idée que des substances comme la perle, l'ébène, le lait et des accidents comme blanc et liquide pussent donner naissance à des arbres alternatifs. Dans l'un d'eux, par exemple, étant donné un genre Choses Liquides, dont *Blanc/Noir* seraient les différences, nous aurions les deux espèces du Lait et de l'Encre ; dans l'autre, le genre Choses Blanches, à travers la différence *Liquide/Dur*, générerait les deux espèces du Lait et de la Perle (figure 6).

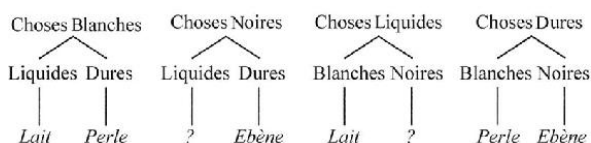


Figure 6

Dans ce passage, à vrai dire, Boèce ne parle que des accidents, mais dans *De divisione* XII, 37, il applique le même principe à toute division de genre (« *generis unius fit multiplex divisio* »).

Abélard dit la même chose dans l'*Editio super Porphyrium* (150, 12) ; il rappelle en effet que « Pluraliter ideo dicit genera, quia animal dividitur per rationale animal et irrationale ; et rationale per mortale et immortale dividitur ; et mortale per rationale et irrationale dividitur » (figure 7)⁹.



Figure 7

Dans un arbre uniquement composé de différences, celles-ci peuvent être sans cesse réorganisées suivant la description qui est faite d'un sujet donné ; l'arbre devient donc une structure sensible aux contextes plutôt qu'un dictionnaire absolu.

En outre, quand Aristote (occupé à définir non seulement les substances, mais aussi les accidents, in *Seconds analytiques* I, 3, 83a 15) affirme que les définitions doivent s'en tenir à un nombre fini de déterminations, tant en série ascendante que descendante, il ne semble pas du tout suggérer *que leur nombre et leur fonction soient déjà établis par une structure catégoriale précédente*. Il fait preuve en effet, au cours de ses diverses recherches sur les phénomènes naturels, de l'éclipse à la définition des ruminants, d'une grande flexibilité dans la construction de subdivisions et propose des arbres dans lesquels genres, espèces et différences échangent leur rôle en fonction du problème à résoudre.

Dans les *Seconds analytiques* (II, 3, 90a 15), l'éclipse est définie comme privation de la lumière solaire, causée par l'interposition de la Terre. Or il faut, pour pouvoir la définir ainsi, présupposer une division du genre à l'espèce – c'est ce que montre la figure 8.

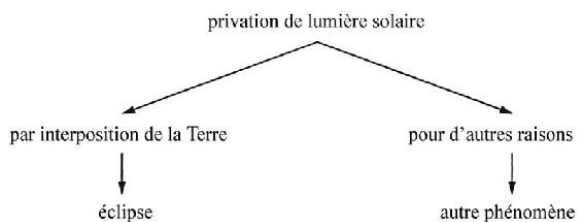


Figure 8

Mais de quoi la privation de lumière solaire est-elle l'espèce ? Sommes-nous en train de penser à un arbre qui considère les différents types de privation (parmi lesquels, mettons, la privation de vie ou de nourriture) ou à un arbre qui prend en compte différents phénomènes astronomiques, en opposant la diffusion de la lumière solaire à sa privation ?

Prenons le cas du tonnerre, discuté en II, 3, 93b 5. Il est défini comme extinction du feu dans les nuages. D'où un arbre tel que sur la figure 9 :

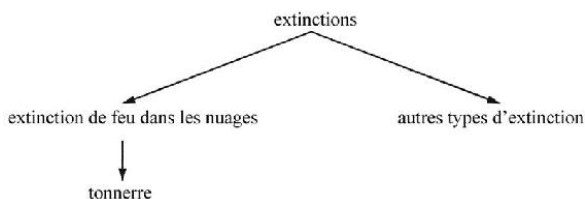


Figure 9

Et si la définition était « bruit produit par l'extinction du feu dans les nuages » ? Alors l'arbre sous-jacent prendrait la forme de la figure 10 :

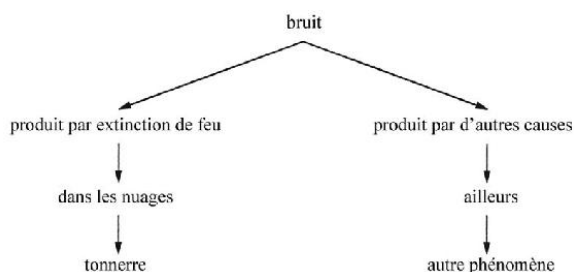


Figure 10

On constate que dans le premier cas, le tonnerre est une espèce du genre extinction, alors que dans le deuxième cas, il est une espèce du genre bruit.

Cette flexibilité tient au fait que le Philosophe, quand il affronte des phénomènes concrets, entend les *définir*, tandis qu'un arbre à hiérarchie fixe, avec un nombre fini de déterminations, ne sert qu'à *classer*. Un simple artifice classificatoire consiste justement à emboîter des genres, des espèces et des différences sans expliquer la nature du *definiendum*. C'est le modèle de la taxinomie des sciences naturelles contemporaines, qui établissent qu'un chien appartient au genre CANIS, de la famille des CANIDÉS, du sous-ordre des FISSIPÈDES, de l'ordre des CARNIVORES, de la sous-classe des PLACENTAIRES, de la classe des MAMMIFÈRES. Cependant, cette classification ne dit pas (ni ne prétend dire) quelles sont les propriétés du chien, ni comment reconnaître un chien ou se référer à des chiens. En effet, chaque nœud de la classification est, pour ainsi dire, un *pointeur* renvoyant à un autre chapitre de la zoologie où sont spécifiées les propriétés des Mammifères, des Placentaires, des Carnivores, des Fissipèdes et ainsi de suite.

Une classification en forme de dictionnaire ne sert donc pas à *définir* un terme, mais permet seulement de l'utiliser de manière correcte et logique. Mettons, par exemple, que l'espèce (imaginaire) des Prissides soit classée comme appartenant au genre des Prosides, et que les Prosides soient une espèce du genre Procéides, alors il n'est pas nécessaire de connaître les propriétés d'un procéide ou d'un proside pour tirer des inférences (absolument vraies) du type : *si ceci est un prisside, alors c'est certainement un proside*, et : *il n'est pas possible que cela soit un prisside et ne soit pas un procéide*.

Ce n'est toutefois pas sur ces bases que nous pouvons comprendre des expressions où apparaissent les termes *prisside* ou *procéide*. C'est une chose de savoir qu'il est logiquement incorrect de dire qu'un prisside n'est pas un procéide, c'en est une autre de savoir ce qu'est un procéide ; or si cela a un sens de dire que ces termes ont un sens, en tout cas la classification ne nous le livre pas.

Gil (1981, p. 1027) suggère que les genres et les espèces peuvent être utilisés comme paramètres extensionnels (classes), tandis que les différences fixent à elles seules le régime intensionnel. Autrement dit, le sens d'un terme dépend des différences et non des genres et des espèces. Or s'il est si difficile de faire rentrer les différences dans un arbre porphyrien, c'est parce que les différences sont des *accidents*, et que les accidents sont infinis, ou du moins indéfinis en nombre.

Les différences sont des qualités (ce n'est d'ailleurs pas un hasard si on les exprime par des adjectifs, alors qu'on exprime les genres et les espèces, qui représentent des substances, par des noms communs). Les différences proviennent d'un arbre qui n'est pas l'arbre des substances, et l'on ne connaît pas leur nombre *a priori* (*Métaphysique* VIII, 1042a-1042b). À vrai dire, Aristote parle alors des différences non essentielles ; mais qui, à ce stade, est en mesure de dire quelles différences sont ou ne sont pas essentielles ? Aristote utilise un nombre d'exemples limité (comme *rationnel* ou *mortel*), mais quand il en vient à parler d'espèces différentes de l'homme, comme les bêtes ou les objets artificiels, il devient beaucoup plus vague, et les différences se multiplient.

En théorie, nous sommes autorisé à avancer l'hypothèse qu'il n'aurait pas su construire un arbre de Porphyre fini, et même en pratique (ou alors sur la base de l'évidence philologique), car nous le voyons, dans les *Parties des animaux*, renoncer *de fait* à construire un arbre unique et réajuster des arbres complémentaires au gré de la propriété dont il veut expliquer la cause et la nature essentielle (cf. Balme 1961 et Eco 1983).

La notion de différence spécifique est, rhétoriquement parlant, un oxymore. *Différence spécifique* signifie *accident essentiel*. Mais cet oxymore cache (ou dévoile) une contradiction ontologique bien plus grave.

C'est Thomas qui a compris le problème sans détours, mais comme à son habitude, il n'en a donné acte que très prudemment. Dans le *De ente et essentia*, il dit que la différence spécifique correspond à la forme substantielle (autre oxymore ontologique, pour ainsi dire, étant donné que la chose la plus substantielle que

nous puissions concevoir est identifiée à un accident). La pensée de Thomas est sans équivoque : ce qui définit la forme substantielle est la différence comme accident.

Pour justifier une conclusion aussi scandaleuse, Thomas invente – par un de ses coups de génie habituels – une solution très brillante. Il existe des différences essentielles ; reste à savoir quelles elles sont. Les différences que nous connaissons comme spécifiques ne sont pas les différences essentielles elles-mêmes, mais elles en sont des signes, des symptômes, des indices, manifestations superficielles de l'existence d'autre chose qui nous est inconnaissable. Nous inférons la présence de différences essentielles à travers un procédé sémiotique, à partir des accidents connaissables¹⁰.

Que l'effet soit signe de la cause est une idée familière à Thomas d'Aquin (une grande partie de sa théorie de l'analogie dépend de cette assertion, en dernière analyse d'origine stoïcienne : les effets sont des signes *indicatifs*). Cette idée est répétée par exemple dans la *Summa theologiae* (I. 29 1 ad 3, ou en I. 77 1 ad 7) : une différence comme *rationnel* n'est pas la vraie différence spécifique qui constitue la forme substantielle. La *ratio* comme *potentia animae* apparaît à l'extérieur *verbo et facto*, à travers des actions extérieures, des comportements psychologiques et physiques (et les actions sont des accidents, pas des substances !). Nous disons que les hommes sont rationnels parce qu'ils manifestent leur puissance rationnelle à travers des actes cognitifs, soit à travers un discours interne (activité de pensée) soit à travers un discours externe, c'est-à-dire à travers le langage (*S. Th.* I. 78, 8 co). Dans un texte décisif de la *Summa contra gentiles* (111, 46), Thomas dit que l'être humain ne sait pas ce qu'il est (*quid est*) mais sait qu'il est ainsi (*quod est*) en tant qu'il se perçoit comme acteur d'une activité rationnelle. Nous savons ce que sont nos capacités spirituelles uniquement *ex ipsorum actuum qualitate*. Ainsi, *rationnel* est un accident et il en va de même pour toutes les différences dans lesquelles se dissout l'arbre porphyrien.

De cette découverte, Thomas ne tire pas toutes les conclusions qu'il aurait dû concernant une possible nature de l'arbre des substances : il ne peut pas se permettre (*psychologiquement* peut-être) de mettre en crise l'arbre comme instrument logique pour obtenir des définitions (ce qu'il aurait pourtant pu faire sans risques), car tout le Moyen Âge est dominé par la conviction (même inconsciente) que l'arbre mime la structure du réel – une suspicion néoplatonicienne qui affecte jusqu'aux aristotéliens les plus rigoureux.

Il n'en reste pas moins évident que l'arbre des genres et des

espèces, si nous suivons sa logique interne, et quelle que soit la façon dont il est construit, éclate en une multitude infinie d'accidents, en un réseau impossible à hiérarchiser de *qualia*. Le dictionnaire, obéissant à une force interne, finit nécessairement par se dissoudre en une galaxie potentiellement désordonnée et illimitée d'éléments de connaissance du monde. Il se fait alors encyclopédie et ce, parce qu'il était une encyclopédie qui s'ignorait, ou plutôt un artifice inventé pour masquer l'inévitabilité de l'encyclopédie.

1. . Il est fort probable qu'Aristote n'inclue pas la différence parmi les prédicables puisqu'elle apparaît lorsque, enregistrée en même temps que le genre (*Topiques*, I 101b 20), elle est constitutive de la définition. En d'autres termes, la définition (et donc l'espèce) est le résultat de la conjonction du genre et de la différence : si l'on inclut la définition dans la liste, il n'est pas nécessaire d'y mettre la différence ; si l'on y inclut l'espèce, il n'est pas nécessaire d'y mettre la définition ; si l'on y inclut le genre et l'espèce, il n'est pas nécessaire d'y mettre la différence. Par ailleurs, si Aristote n'énumère pas l'espèce au nombre des prédicables, c'est qu'elle n'est prédiquée de rien, étant elle-même le sujet ultime de toute prédication. Porphyre introduira l'espèce dans la liste parce que l'espèce est ce qui est exprimé par la définition.

2. . À ce sujet, je renvoie à l'ouvrage fondamental de Lovejoy 1936.

3. . Pour Aristote, les accidents sont aussi susceptibles de définition, même si ce n'est qu'en référence à une substance. Voir *Métaphysique*, VII 1028a 10-1031a 10.

4. . Quant au *propre*, il appartient à une espèce mais ne fait pas partie de sa définition. Il y a différents types de propre : il peut être accidentel dans une seule espèce mais pas dans chacun de ses membres (par exemple, la capacité de soigner chez l'homme), dans une espèce entière mais pas uniquement dans celle-ci (par exemple, être bipède), dans toute l'espèce et uniquement dans celle-ci mais à un moment déterminé (par exemple, devenir gris en vieillissant), ou encore dans une espèce et une seule, uniquement et de tout temps dans celle-ci (par exemple, la capacité de rire chez l'homme). Ce dernier type est le plus fréquemment cité et présente la caractéristique très intéressante d'être réciprocal avec l'espèce (seul l'homme est un sujet riant et les sujets rians ne sont que des hommes). Toutefois, le propre n'appartient pas de manière essentielle à la définition puisque le rire n'en reste pas moins un comportement occasionnel, donc accidentel, et qu'il ne caractérise pas l'homme de manière constante et nécessaire.

5. . La tradition médiévale reprend cette idée par pur souci de fidélité envers l'exemple traditionnel, de même que toute la logique moderne admet, sans autre forme de vérification, que l'étoile du soir et l'étoile du matin sont toutes deux Vénus.

6. . Nous faisons ici abstraction du fait que *quadrupède* doit être un propre et non une différence, puisque par ailleurs *bipède* est proposé comme exemple de propre.

7. . Pour des précisions claires et univoques sur ce point, je renvoie aux *Seconds analytiques*, II, 13, 97a 16-25.

8. . On pourrait objecter que *bipède* et *non-somme*, qui sont bien des différences, ne sont pas des différences spécifiques. On vient cependant de voir, avec la figure 4, que même des différences spécifiques, comme *rationnel*, peuvent revenir (au moins) deux fois sous des genres différents.

9. . Et en 157, 15, il répète qu'une différence donnée peut être prédiquée de plus d'une espèce : « *Falsum est quod omnis differentia sequens ponit superiores, quia ubi sunt permixtae differentiae, fallit.* »

10. . « *In rebus enim sensibilibus etiam ipsae differentiae essentialis ignotae sunt, unde significantur per differentias accidentales, quae ex essentialibus oriuntur, sicut causa significatur per suum effectum, sicut bipes ponitur differentia hominis.* » (De ente et essentia, VI.)

*L'encyclopédie*¹

Les encyclopédies ont vu leur fonction changer au cours des siècles. Le terme « encyclopédie » vient de *enkyklios paideia* qui, dans la tradition grecque, signifiait « une éducation complète² ». Il ne fait cependant son apparition en tant que tel qu'au ^{xvi}e siècle, d'abord sous une autre forme, chez Fleming Joachim Stergk, *Lucubrationes vel potius absolutissima kuklopaideia* (1529), puis dans *The Booke named The Governour* (1531) de sir Thomas Elyot qui au chapitre XIII, sur les raisons de la décadence de l'éducation chez les gentilshommes anglais, cite l'encyclopédie comme totalité du savoir, c'est-à-dire *the world of science*, ou encore *the circle of doctrine*. C'est cette même totalité du savoir comme éducation complète que Gargantua recommande à son fils dans le livre II, chapitre 8, du *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais (1532) :

Par quoy, mon filz, je te admoneste que employe ta jeunesse à bien profiter en estudes et en vertus. Tu es à Paris, tu as ton précepteur Epistémon, dont l'un par vives et vocales instructions, l'autre par louables exemples, te peut endoctriner.

J'entens et veulx que tu aprenes les langues parfaitement : premièrement la Grecque comme le veult Quintilian ; secondement, la latine, et puis l'hébraïque pour les saintes lettres, et la chaldaïque et arabique pareillement ; et que tu formes ton style, quant à la grecque, à l'imitation de Platon, quant à la latine, de Cicéron. Qu'il n'y ait hystoire que tu ne tienne en mémoire présente, à quoy te aidera la cosmographie de ceulx qui en ont escript.

Des ars libéraux, géométrie, arismétique et musique, je t'en donnay quelque goust quand tu estoit encores petit, en l'eage

de cinq à six ans ; poursuis la reste, et de Astronomie saiche-en tous les canons ; laisse-moy l'astrologie divinatrice et l'art de Lullius, comme abuz et vanitéz.

Du droit civil, je veulx que tu saiche par cueur les beaulx textes et me les confère avecques philosophie.

Et quant à la congnoissance des faitcz de nature, je veulx que tu te y adonne curieusement : qu'il n'y ait mer, rivière ny fontaine, dont tu ne congnoisse les poissons, tous les oyseaulx de l'air, tous les arbres, arbustes et fructices des foretz, toutes les herbes de la terre, tous les métaulx cachéz au ventre des abysmes, les pierreries de tout Orient et Midy, rien ne te soit incongneu.

Puis songneusement revisite les livres des médecins grecz, arabes et latins, sans contemner les thalmudistes et cabalistes, et par fréquentes anatomies acquiers-toy parfaite congnoissance de l'aulture monde, qui est l'homme. Et, par lesquelles heures du jour commence à visiter les saintes lettres, premièrement en grec *le Nouveau Testamant* et *Epistres* des Apostres et puis en hébrieu *le Vieulx Testament*.³

Dans le livre II, chapitre 20, Thaumaste fait l'éloge de la culture du jeune Pantagruel et dit : « il m'a ouvert le vrays puy et abisme de encyclopédie » (p. 258).

En 1536, nous retrouvons ce terme dans le *De disciplinis* de Ludovico Vives, pour désigner les différentes choses que le novice doit connaître, avec une référence explicite à Pline et aux autres encyclopédistes classiques⁴. Le mot apparaît ensuite dans le titre d'un livre de Paul Skalic de Lika, *Encyclopediae seu orbis disciplinarum tam sacrarum quam profanarum epistemon*, Basilea 1559.

2.1. Pline et le modèle de l'encyclopédie antique

Aucune encyclopédie grecque n'est arrivée jusqu'à nous, du moins comme recueil d'un savoir antérieur. L'œuvre d'Aristote, certes, est une encyclopédie qui embrasse les savoirs de la logique à l'astronomie, de l'étude des animaux à la psychologie ; pourtant elle ne se présente pas comme recueil d'un savoir auquel elle participe, mais comme une nouvelle proposition. De la même façon, dans le domaine latin, le *De rerum natura* de Lucrèce n'aura pas l'ambition de rassembler des données de manière encyclopédique, mais plutôt

d'exposer systématiquement des vérités « scientifiques ».

On a retenu comme exemple de l'encyclopédisme grec les manifestations de curiosité ou d'étonnement (souvent anecdotiques) pour des terres et des peuples prodigieux ; c'est en ce sens par exemple qu'on a mis en évidence une veine encyclopédique dans l'*Odyssée*. De même, Hérodote fait preuve d'un intérêt encyclopédique certain lorsqu'il décrit les merveilles de l'Égypte et d'autres peuples barbares. Quant au *Roman d'Alexandre*, qui narre les aventures du condottiere macédonien et se présente de fait comme un manuel de voyage vers des lieux merveilleux, peuplés de créatures prodigieuses, malgré une datation incertaine et son attribution apocryphe à Callisthène (contemporain d'Alexandre), il remonte sans doute au début de la période hellénistique.

La période alexandrine, parvenue à maturité, produit quantité d'ouvrages de *paradoxographie*, consacrés à l'exposition d'événements et de choses merveilleuses, comme le traité de Straton de Lampsaque sur les animaux insolites, les *Mirabilia* de Callimaque ou ceux d'Antigone de Cariste, ou encore le *De mirabilibus auscultationibus* autrefois attribué à Aristote, émanant des milieux hellénistiques du III^e siècle av. J.-C., qui n'est autre qu'un recueil (ou mélanges) de faits surprenants dans le domaine de la botanique, de la minéralogie, de la zoologie, de l'hydrographie et de la mythologie. Nous pourrions enfin parler aussi d'encyclopédies spécialisées sur des questions de géographie, plus tardives, comme le *De situ orbis* de Pomponius Mela (I^{er} siècle apr. J.-C.), le *De natura animalium* d'Aélianus (II^e-III^e siècles), ou les *Vies des philosophes* de Diogène Laërce (II^e-III^e siècles).

Mais il y a une différence entre, d'une part, les mélanges de faits curieux et les divagations érudites (telles, au II^e siècle apr. J.-C., les *Noctes Atticae* d'Aulus Gellius, ou les encyclopédies spécialisées comme celle de Mela) et, d'autre part, une encyclopédie au sens *global* et organique du terme, qui se veut un regeste complet du savoir existant.

La fonction que les Romains et les hommes du Moyen Âge attribuèrent à l'encyclopédie, le monde hellénistique la confiait non pas à un volume qui parle de toutes les choses, mais à une collection de tous les volumes existants, la *bibliothèque*, et à une collection de toutes les choses possibles, le *musée*. Ainsi, le musée et la librairie constitués par Ptolémée I^{er} à Alexandrie (pour lesquels on parle, selon les époques, de 500 000 à 700 000 volumes) étaient le cœur d'une véritable université, centre de collecte, de recherche et de transmission du savoir.

Le comportement encyclopédique se développe plutôt en milieu romain, où tout le savoir grec est recueilli dans une opération d'appropriation du patrimoine de cette *Graecia capta* dont s'est emparé le *ferum victorem*. Un premier exemple est fourni par le *Rerum divinarum et humanarum antiquitates* de Varron (I^{er} siècle av. J.-C.), dont nous n'avons que des fragments : on s'y occupait d'histoire, de grammaire, de mathématique, de philosophie, d'astronomie, de géographie, d'agriculture, de droit, de rhétorique, d'arts, de littérature, de biographie des grands hommes grecs et romains, et d'histoire des dieux. Quant aux 37 livres de l'*Historia naturalis* de Pline l'Ancien (I^{er} siècle apr. J.-C., environ 20 000 faits cités et 500 auteurs consultés), qui nous sont tous parvenus, ils sont consacrés au ciel et à l'univers en général, aux diverses contrées du monde, aux naissances prodigieuses et aux sépultures, aux animaux terrestres et aquatiques, aux oiseaux, aux insectes et aux végétaux, aux médecines végétales et animales, aux métaux, à la peinture, aux pierres et aux gemmes.

À première vue, l'œuvre de Pline a l'air d'une accumulation pure de données, dépourvue d'organisation et de structure, mais si l'on considère attentivement son immense index, on constate que l'ouvrage commence par les cieux, pour s'occuper ensuite de géographie, de démographie et d'ethnographie, puis d'anthropologie et de physiologie humaine, de zoologie, de botanique, d'agriculture, de jardinage, de pharmacopée naturelle, de médecine et de magie, pour enfin passer à la minéralogie, l'architecture, et les arts plastiques – instituant ainsi une sorte de hiérarchie allant de l'original au dérivé, du naturel à l'artificiel, suivant la structure arborescente de la figure 11.

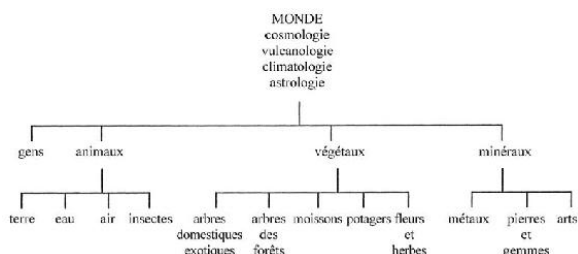


Figure 11

Il faudra se souvenir de cet aspect quand il sera question des encyclopédies suivantes. Une encyclopédie, pour s'organiser, tente de suivre le modèle de l'arbre – qui est toujours plus ou moins consciemment celui de la subdivision binaire d'un arbre porphyrien.

Mais ce qui différencie *Arbor Porphyriana* et arbre encyclopédique (qui n'est autre, visible ou caché soit-il, qu'un index des matières), c'est que l'arbre de Porphyre prétend utiliser les termes de ses disjonctions comme des primitifs, non ultérieurement définissables, mais indispensables pour définir autre chose, tandis que dans l'index encyclopédique, chaque nœud renvoie à des notions qui le définissent et qui seront exposées au cours du développement complet. En ce sens, même des classifications comme celles des sciences naturelles ont ou peuvent revêtir la fonction d'un index.

Cette différence est fondamentale pour comprendre l'histoire des encyclopédies et de leurs index. Longtemps, l'encyclopédiste a utilisé l'index comme un instrument de travail qui, au fond, *ne* devait *pas* intéresser le lecteur, à qui étaient utiles en revanche les informations encyclopédiques. L'encyclopédiste se préoccupait donc de savoir où placer le crocodile, mais il considérait en principe que seules ses qualités empiriques intéresseraient le lecteur, et non sa place au sein d'une classification. Cette perspective a lentement évolué avec la plupart des encyclopédies modernes, dont la fin première était justement d'élaborer un modèle d'organisation du savoir. Mais il a fallu attendre longtemps pour que le « plan » d'une encyclopédie devienne objet de réflexion et de commentaire méta-encyclopédique. Pour le lecteur, l'encyclopédie se présentait plutôt comme une « carte » de territoires divers, aux frontières découpées et souvent imprécises. Si bien qu'on avait l'impression de s'y déplacer comme dans un labyrinthe permettant de prendre des directions toujours différentes, sans obligation de suivre un parcours du général au particulier.

En outre, l'idée que Pline trace un modèle pour les encyclopédies ultérieures tient au fait qu'il ne parle pas de choses connues par expérience, mais de choses héritées de la tradition, et qu'il ne fait pas le moindre effort de discernement entre informations de source sûre et informations légendaires (il accorde par exemple autant de place au crocodile qu'au basilic). Ce point est très important dans la définition de l'encyclopédie comme modèle théorique : *l'encyclopédie n'entend pas enregistrer ce qu'il y a réellement, mais ce que les gens pensent traditionnellement qu'il y a – et par conséquent, tout ce qu'une personne instruite devrait savoir, non seulement pour connaître le monde, mais aussi pour comprendre les discours sur le monde.*

Cette caractéristique, déjà évidente dans les encyclopédies hellénistiques (par exemple, de très nombreux paragraphes du *De mirabilibus* du Pseudo-Aristote utilisent un *verbum dicendi*, du type « ils disent que », « ils racontent que », « on dit que »), restera une

constante des encyclopédies médiévales, renaissantes et baroques. Foucault rappelle que Buffon s'étonnait de trouver chez un naturaliste du XVII^e siècle comme Aldrovandi « un mélange inextricable de descriptions exactes, de citations rapportées, de fables sans critique, de remarques portant indifféremment sur l'anatomie, les blasons, l'habitat, les valeurs mythologiques d'un animal, les usages qu'on peut en faire dans la médecine ou dans la magie ». Foucault poursuit ainsi son commentaire (1966, I, chap. II, 4, p. 54-55) :

Lorsqu'on se reporte à l'*Historia serpentum et draconum*, on voit le chapitre « Du Serpent en général » se déployer selon les rubriques suivantes : équivoque (c'est-à-dire les différents sens du mot *serpent*), synonymes et étymologies, différences, forme et description, anatomie, nature et mœurs, tempérament, coït et génération, voix, mouvements, lieux, nourriture, physionomie, antipathie, sympathie, modes de capture, mort et blessures par le serpent, modes et signes de l'empoisonnement, monstres, mythologie, dieux auxquels il est consacré, apologues, allégories et mystères, hiéroglyphes, emblèmes et symboles, adages, monnaies, miracles, énigmes, devises, signes héraldiques, faits historiques, songes, simulacres et statues, usages dans la nourriture, usages dans la médecine, usages divers. Et Buffon de dire : « qu'on juge après cela quelle portion d'histoire naturelle on peut trouver dans tout ce fatras d'écriture. Tout cela n'est pas description, mais légende ». En effet, pour Aldrovandi et ses contemporains, tout cela est *legenda* – choses à lire. [...] Quand on a à faire l'*histoire* d'un animal, inutile et impossible de choisir entre le métier de naturaliste et celui de compilateur : il faut recueillir dans une seule et même forme du savoir tout ce qui a été *vu* et *entendu*, tout ce qui a été *raconté* par la nature ou les hommes, par le langage du monde, des traditions ou des poètes.

Foucault, pour sa part, considère cette tendance comme typique de l'*épistémé* du XVII^e siècle, tandis que nous avons vu (et verrons ensuite) qu'elle caractérise *toute* idée d'encyclopédie, de Pline à nos jours. En effet, une encyclopédie moderne, comme la Britannicus ou l'Universalis, se distingue des encyclopédies de Pline, des médiévaux, d'Aldrovandi *et ultra* simplement par l'attention critique consacrée à séparer les notions légendaires de celles scientifiquement prouvées (au seul titre que même cette différence à caractère ontologique, aujourd'hui, fait partie de ce qu'une personne

éduquée doit connaître). Mis à part cette différence – qui devient pertinente, disons, entre Francis Bacon et l'*Encyclopédie* – une encyclopédie contemporaine est elle aussi, en principe, tenue de nous dire *tout* ce qui a été dit, sur l'acide sulfurique autant que sur Apollon ou Merlin l'Enchanteur.

2.2. Les encyclopédies médiévales

L'origine et les fins des encyclopédies médiévales sont autres que celles de l'œuvre de Pline. Pour comprendre leur nature, il faut partir d'Augustin qui, posant le problème de la bonne interprétation des Écritures, prenait en considération non seulement les signes produits par l'homme pour signifier intentionnellement, ainsi que les phénomènes naturels qui peuvent être interprétés comme des signes (*De doctrina christiana* II. 1. 1), mais encore des choses et des événements de l'histoire sacrée disposés, de manière surnaturelle, à être lus comme des signes, puisque l'Écriture ne parle pas uniquement *in verbis*, mais aussi *in factis* (II. 10. 15)⁵. Il apprenait à résoudre la question de savoir si un signe doit être compris au sens propre ou figuré, et disait que nous devons subodorer le sens figuré chaque fois que l'Écriture, même si elle parle de choses ayant littéralement un sens, semble contredire les vérités de la foi ou les bonnes mœurs, ou chaque fois qu'elle se perd dans des *superfluitates* et met en circulation des expressions littéralement pauvres (noms propres, nombres et termes techniques, descriptions insistantes de fleurs, prodiges de la nature, pierres, vêtements ou cérémonies, objets ou événements insignifiants du point de vue spirituel).

Or le recours à une connaissance du monde était nécessaire à l'interprétation du sens figuré de ces faits. Dans le *De doctrina christiana* (II, 57), Augustin insiste longuement sur l'idée qu'une connaissance imparfaite rend obscures les locutions figurées. Pour comprendre pourquoi l'Écriture nous commande d'être aussi rusés que le serpent, il faut savoir que, dans le monde réel, le serpent offre entièrement son corps à l'agresseur, pour protéger sa tête. Et il faut encore savoir que le serpent abandonne ses vieilles écailles et reçoit de nouvelles forces, en se débarrassant lui-même de sa peau à partir de l'orifice étroit de sa gueule, pour comprendre les dires de l'Apôtre, quand il explique comment nous dépouiller de l'homme vieux et revêtir le nouveau en passant par *la petite porte*.

Il en va de même avec les pierres et les herbes. Savoir que le

charbon luit dans l'obscurité éclairée de nombreux passages obscurs des Écritures, et savoir que l'hysope sert à libérer les poumons du catarrhe explique pourquoi il est dit : « Tu m'aspergeras avec l'hysope et moi je serai purifié. » Pour comprendre ce qui a poussé Moïse, Elie et Jésus à jeûner quarante jours, il convient de rappeler que le cours du jour et de l'année se déroule sur la base du chiffre quatre : le jour, suivant les fractions horaires qui composent le matin, le midi, le soir et la nuit, l'année suivant les quatre saisons. Pareillement, une bonne connaissance de la musique est nécessaire pour comprendre, si nous voyons mentionné le psaltérion à dix cordes alors que l'instrument réel n'en a pas tant, qu'il s'agit d'une allusion au décalogue.

Fondamentalement, c'est dans le but de répondre à ces exigences interprétatives des Écritures que naissent et se diffusent les encyclopédies médiévales, qui se distinguent des encyclopédies de l'époque romaine car, tout occupées qu'elles sont à expliquer le monde, elles le sont plus encore à expliquer *comment comprendre les textes sacrés*. Pour ne donner qu'un exemple parmi beaucoup d'autres : au IX^e siècle, Raban Maur insistera sur le fait qu'il ne parle pas que de la nature des choses, « *sed etiam de mystica earumdem rerum significatione* » (*De rerum naturis*, PL 111, 12d).

La première encyclopédie de ce type est, du reste, antérieure à Augustin : il s'agit du premier bestiaire « moralisé », le *Physiologos*, ouvrage en grec d'un auteur anonyme composé dans les premiers siècles apr. J.-C., dont les traductions latines, qui ne cessent d'ailleurs d'enrichir le texte, n'apparaissent que vers le VII^e siècle. Cet opusculé, reprenant à Pline et à d'autres sources antiques (comme le *Polyhistor* de Solin, ou le *Roman d'Alexandre*) leurs informations sur les différents animaux, ajoute à la description de chacun une interprétation allégorique ou morale. Lisons par exemple l'entrée « vipère » :

Le Physiologue a dit ceci à propos de la vipère : le mâle a le visage d'un homme, la femelle, le visage d'une femme : jusqu'au nombril, ils ont une apparence humaine, mais ensuite, la queue d'un crocodile. La femelle n'a pas de passage conduisant à l'utérus : elle a seulement comme un trou d'aiguille. Lorsque le mâle s'accouple à la femelle, il émet sa semence dans la bouche de la femelle ; et une fois que la femelle a avalé la semence, elle décapite le mâle et ce dernier meurt. Lorsque ses petits grandissent, ils dévorent le ventre de leur mère et c'est ainsi qu'ils viennent au jour. Ainsi sont-ils parricides et matricides.

C'est donc à juste titre que Jean a comparé les Pharisiens à la vipère. Car, de la même façon que la vipère tue ses père et mère, ils ont, eux, tué leurs parents spirituels, les Prophètes ; et jusqu'à Notre Seigneur Jésus-Christ, et l'Église. Comment, dès lors, échapperaient-ils à « la colère qui vient »⁶ ?

La forme et les comportements de la vipère sont décrits, on le voit bien, pour montrer qu'elle est une figure des pharisiens. Ailleurs, où il est dit que le hérisson grimpe sur la vigne chargée de raisin, jette les grains par terre et se roule dessus pour les planter dans ses piquants puis les apporter à ses petits, dépouillant ainsi le sarment, l'intention est de représenter le fidèle qui doit s'agripper à la Vigne spirituelle et empêcher l'esprit du mal d'y grimper et de le dépouiller de toutes ses grappes.

Sauf rares exceptions, tous les bestiaires, herbiers et lapidaires médiévaux ainsi que les diverses *imagines mundi*, depuis les *Étymologies* d'Isidore de Séville, au VII^e siècle, jusqu'aux différents bestiaires et encyclopédies du XII^e siècle, ou encore à *L'Acerba* de Cecco d'Ascoli (XIII^e siècle), suivront le modèle du *Physiologos*. Tous partiront de Pline et chacun, de ceux qui l'ont précédé, offrant de ce fait un répertoire d'informations assez répétitif.

Comme chez Pline, les encyclopédies médiévales semblent disposer de critères classificatoires plutôt vagues (pourquoi Isidore parle-t-il du crocodile parmi les poissons ? uniquement parce qu'il est dans l'eau ?) et représenter elles aussi, de ce fait, une simple accumulation d'informations décousues. Toutefois, seul le *Physiologos* offre l'exemple d'une accumulation presque aléatoire, étant donné que les animaux qu'il énumère (lion, lézard, pélican, noctule, aigle, phénix, huppe, vipère, fourmi, sirène, hérisson, renard, panthère, baleine, etc.) semblent pris au hasard. À l'évidence, ce bestiaire ne s'intéressait qu'aux animaux auxquels la tradition avait déjà attribué des propriétés permettant une interprétation allégorique ou morale. Néanmoins, à bien examiner les index de nombreuses encyclopédies médiévales, on s'aperçoit que la cumulativité n'est aléatoire qu'en apparence (cf. Binkley 1997, et plus particulièrement Meier 1997).

Isidore commence par considérer les sept arts libéraux (grammaire, rhétorique, dialectique, musique, arithmétique, géométrie, astronomie), puis la médecine, les lois, les livres et les offices ecclésiastiques, les langues, les peuples et les armées, les vocables, l'homme, les animaux, le monde, les édifices, les pierres et les métaux, l'agriculture, les guerres, les jeux, le théâtre, les

bateaux, les vêtements, la maison et les travaux domestiques. On se demande quel ordre sous-tend cette énumération dans laquelle, par exemple, la partie sur les animaux se divise en Bêtes, Petits Animaux, Serpents, Vers, Poissons, Oiseaux et Petits Animaux Ailés. Mais déjà au temps d'Isidore, l'éducation primaire était articulée en Trivium et Quadrivium, sujets auxquels il consacre ses premiers livres, en y ajoutant la médecine. Quant aux chapitres suivants, consacrés aux lois et aux offices ecclésiastiques, leur présence s'explique du fait qu'il écrivait aussi pour des savants, des jurisconsultes et des moines. Aussitôt après, un autre ordre apparaît : au livre VII, on part de Dieu, des anges et des saints, pour ensuite passer aux hommes, puis aux animaux ; à partir du livre XIII, on en vient à considérer le monde et ses parties, les vents, les eaux, les montagnes ; au livre XV, enfin, on arrive aux choses inanimées et artificielles, c'est-à-dire les différents arts. Bien qu'il juxtapose, de façon syncrétique, deux critères, Isidore n'accumule pas au hasard ; dans la seconde partie, il suit même un ordre de dignité décroissant, de Dieu jusqu'aux instruments domestiques.

Le *De rerum naturis* de Raban Maur, qui semble lui aussi répondre à un ordre aléatoire, juxtapose en réalité divers ordres traditionnels : il commence par suivre l'ordre de dignité des créatures, qui va de Dieu aux hommes, puis aux animaux et aux choses inanimées. Il en vient ensuite aux choses artificielles comme les édifices, qui l'amènent à parler des différents arts, probablement selon l'ordre dans lequel ils étaient enseignés à l'école palatine carolingienne. Enfin, des arts, il passe aux philosophes, aux langues, aux pierres précieuses, aux poids et aux mesures, à la culture des champs, aux choses militaires, aux jeux et au théâtre, à la peinture, aux couleurs et à divers instruments, de la cuisine aux champs⁷.

Au XIII^e siècle, Barthélemy l'Anglais commence son *De proprietatibus rerum* en suivant un ordre mixte, en fonction soit de la dignité (des anges aux hommes), soit des six jours de la création (ordre *hexaméral*). Puis, revenant en arrière, il reprend suivant un ordre qui, s'il peut nous sembler bizarre, à l'évidence ne l'était pas pour lui : il explique en effet qu'après avoir parlé du monde invisible et de l'homme, puis de la création du monde et du temps, il convient de parler des choses inférieures et des créatures matérielles. Se succèdent alors les développements sur l'air, les oiseaux, les eaux, les montagnes et les régions, les pierres, les herbes et les animaux, et enfin sur divers accidents comme les sens, les couleurs, les sons, les odeurs, les poids et mesures, les liquides. Barthélemy s'en tient donc à un ordre philosophique d'origine aristotélicienne, puisqu'il parle d'abord des substances et ensuite des

accidents.

Du reste, les lecteurs médiévaux discernaient sans doute un ordre là où nous ne voyons qu'une accumulation d'informations, car l'organisation d'une encyclopédie assumait également une *fonction mnémonique* : un ordre donné de choses servait à se les rappeler, à se rappeler la place qu'elles occupaient dans l'image du monde (cf. Carruthers 1990 et Rivers 1997).

Petit à petit, les encyclopédies tendent à faire apparaître plus clairement l'ordre qui les régit : au XIII^e siècle, le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, avec ses 80 livres divisés en 9 885 chapitres, est déjà organisé comme une *Summa scolastica*. Le *Speculum naturale* s'inspire d'un critère rigoureusement hexaméral (le Créateur, le monde sensible, la lumière, le firmament et les cieux, et ainsi de suite, jusqu'aux animaux, la formation du corps humain et l'histoire de l'homme) ; le *Speculum doctrinale* s'intéresse au monde humain et couvre les lettres (philosophie, grammaire, logique, rhétorique, poétique), la morale, la mécanique et les techniques ; quant au *Speculum morale*, il représente une sorte de parenthèse à caractère éthique (il est, du reste, apocryphe), tandis que le *Speculum historiale* traite de l'histoire humaine, ou plutôt de l'histoire du salut, suivant une structure chronologique.

Avec l'*Arbre de la science* de Raymond Lulle (XIII^e-XIV^e siècles), véritable image d'une Grande Chaîne de l'Être à travers une représentation de la chaîne des savoirs, l'ordre assume désormais une fonction prépondérante. On y voit bourgeonner l'*Arbor elementalis* (objets du monde sublunaire composés des quatre éléments, feu, air, eau et terre, ainsi que les pierres, les arbres, les animaux), l'*Arbor vegetalis*, l'*Arbor sensualis*, l'*Arbor imaginalis* (les images mentales, qui sont les similitudes des choses représentées dans les autres arbres), l'*Arbor humanalis* (mémoire, intellect, volonté, ainsi que les divers arts et sciences), puis l'*Arbor moralis* (vertus et vices), l'*Arbor imperialis* (gouvernement), l'*Arbor apostolicalis* (l'église), l'*Arbor caelestialis* (astrologie et astronomie), l'*Arbor angelicalis* (angéologie), l'*Arbor aeviternalis* (les royaumes de l'outre-tombe), l'*Arbor maternalis* (mariologie), l'*Arbor christianalis* (christologie), l'*Arbor divinalis* (dignités divines), l'*Arbor exemplificalis* (les contenus du savoir), l'*Arbor quaestionalis* (quatre mille questions sur les différents arts).

2.3. Entre Renaissance et xvii^e siècle, vers le Labyrinthe⁸

Certains des arbres lulliens (par exemple, l'*Arbor elementalis*) pourraient encore être compris comme des représentations du monde et de ses parties, dans le sens de l'*Arbor Porphyriana*. D'autres font en revanche plutôt penser à une classification non de la réalité, mais du savoir au sujet de la réalité. C'est en ce sens que semble évoluer le lullisme humaniste et renaissant, qui vise, par des structures plus ou moins arborescentes, à organiser le savoir universel en « chapitres ». Nous n'avons plus affaire à une classification de substances et d'accidents, mais à l'*index* d'une encyclopédie possible et à la tentative de proposer un ordonnancement du savoir – ordonnancement d'une importance telle pour l'encyclopédiste, que parfois sa proposition ne dépasse pas le projet métalinguistique d'organisation de ce savoir, remettant à plus tard son approfondissement.

La *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (1503) est conçue dans un esprit encore postmédiéval. L'auteur, après avoir élaboré un index arboriforme qui apparaît comme le schéma initial servant à orienter la consultation, le « remplit » avec six cents pages de véritables informations encyclopédiques. Souvent cependant, l'index est proposé sans que l'on parvienne à « remplir » ses titres : c'est le cas par exemple du *Panepistemon* de Politien (1491), sommaire rigoureusement structuré sous l'égide d'une Philosophie *mater artium*.

Sous influence lullienne, les *Dialecticae institutiones* (1543) et la *Dialectique* (1555) de Pierre de la Ramée (Petrus Ramus) proposent une méthode rigoureuse pour énumérer avec ordre, sans répétitions ni omissions, toutes les parties du savoir – un projet qui sera repris dans l'*Encyclopaedia septem tomis distincta* de Johann Heinrich Alsted (1620). Cette fois, on passe d'une série de *Praecognita disciplinarum* aux instruments d'enquête (*lexica*, grammaire, rhétorique, logique, art oratoire et poétique), pour affronter ensuite les questions les plus importantes de ce qu'il nomme Philosophie Théorétique (métaphysique, pneumatique, physique, arithmétique, géométrie, cosmographie, uranométrie, géographie, optique, musique), puis de la Philosophie Pratique (éthique, économique, politique, scolastique). Sont enfin abordés la théologie, la jurisprudence, la médecine, les arts mécaniques et une série de disciplines non mieux organisées (*farragines disciplinarum*) comme la mnémonique, l'histoire, la chronologie, l'architectonique, jusqu'à des questions comme l'euthanasie, la gymnastique, la tabacologie.

L'index constitue ici la substance même du projet encyclopédique (*quasi ossa et nervos disciplinarum*), qui a pour objet la forme que l'univers du savoir devrait prendre. Tega dit, à ce sujet (1999,

p. 113 ; 2000, p. 49) : « qu'on ne s'attende pas à trouver dans l'encyclopédie le corps, le sang et l'esprit de chaque discipline, mais seulement une forme évidée de tout contenu concret et particulier ». Ce n'est donc pas un hasard si « une telle idée d'encyclopédie [d'Alsted] ne prend pas comme modèle l'œuvre du *polyhistor* ni celle du philosophe ou de l'érudit, mais celle de l'architecte qui se charge de dessiner le plan (mieux, dans le cas d'Alsted, la *tabella*) que d'autres construiront en pierre ou en marbre et que d'autres encore viendront décorer et remplir ».

Alsted travaille en effet dans un climat culturel où voit le jour le projet d'une Pansophie, forme de sagesse universelle qui comprendrait toute l'encyclopédie du savoir, et dont la préfiguration dans ce qu'on appelle les Théâtres du Monde prend la forme d'architectures idéales visant à constituer un recueil de toutes les choses mémorables, à mi-chemin entre une mnémotechnique et une encyclopédie. Le modèle le plus célèbre, bien que jamais effectivement réalisé, est préfiguré dans *L'Idea del theatro* de Giulio Camillo (1550)⁹, dont l'index se propose de démontrer que la réunification du savoir est possible car elle est, dans ce climat, apparentée à l'utopie d'une réunification du monde chrétien ; comme toutes les utopies cependant, celle-ci *annonce* une réforme sans la réaliser encore.

Si l'*Arbor Porphyriana*, fidèle à son inspiration aristotélicienne, voulait proposer une méthodologie de la *démonstration*, ou plus exactement, de la *définition* « scientifique », l'index pansophique, pour sa part, aspire à une *présentation* des sciences (cf. Luisetti 2001, I, 1). Autrement dit, la méthode pansophique est une *classification* des sciences – et l'on a déjà pu voir, en 1.2.1, combien la classification diffère de la définition.

L'encyclopédie renaissante et baroque est donc un projet idéal qui évite le « remplissage », car même à épuiser le contenu de chaque discipline d'une classification, on aurait toujours affaire à un savoir incomplet, comme l'est le savoir de chacun. Alsted rappelle, dans l'Admonitio qui ouvre son *Encyclopaedia*, qu'au regard de l'encyclopédie, les individus « se révèlent tous comme autant de réceptacles. Or si chacun de ces réceptacles est susceptible de renfermer un contenu correspondant à ses propres capacités de réception, il n'en est aucun qui soit en mesure de contenir la totalité du savoir » (Tega 1999, p. 114 ; 2000, p. 50).

Or c'est justement parce que le savoir n'est jamais complet qu'on commence, à partir de Pierre de la Ramée, à concevoir une encyclopédie capable de prendre aussi en compte la constitution de

disciplines encore mal connues et mal définies. C'est avec Francis Bacon que l'idée d'une encyclopédie fondée sur des données dérivées de l'expérience scientifique et sur une critique des fausses opinions du passé (les *idola*) fait son chemin, regeste *ouvert* et en continuuel développement. Dans le *Novum Organum* baconien (1620), on trouve un appendice intitulé « Parascève ad historiam naturalem et experimentalem » qui, après avoir écarté le recours à l'autorité des Anciens pour éviter des informations douteuses, trace un index idéal incluant, suivant un ordre assez logique : les corps célestes, les phénomènes atmosphériques, la terre, les quatre éléments, les espèces naturelles (minérales, végétales et animales), l'homme, les maladies et les médecines, les arts, y compris culinaires et hippiques, et les jeux. La Maison de Salomon imaginée dans le *New Atlantis* (1627) offre un exemple de musée encyclopédique, et l'on peut certainement parler de *farragines disciplinarum* à propos de la *Sylva sylvarum* (1626) où, pour ne prendre que la première Centurie de la Table des Expérimentations, on trouve rassemblées des considérations sur la flamme et sur les différentes manières de colorer plumes et cheveux.

La métaphore de la forêt est, à ce titre, significative. Une forêt n'est pas clairement ordonnée, suivant des disjonctions binaires de sentiers : c'est plutôt un labyrinthe. Le labyrinthe est explicitement nommé dans la Préface à l'*Instauratio magna* (1620) : « *Aedificium autem hujus universi, structura sua, intellectui humano contemplanti, instar labyrinthi est ; ubi tot ambigua viarum, tam fallaces rerum et signorum similitudines, tam obliquae et implexae naturarum spirae et nodi, undequaque se ostendunt.* » L'édifice de l'univers apparaît, à l'intellect qui le contemple, comme un labyrinthe présentant quantité de voies ambiguës, de ressemblances trompeuses de choses et de signes, de spirales et de nœuds entremêlés et compliqués – nous verrons d'ailleurs par la suite, à propos de la nature rhizomatique d'une encyclopédie, combien cette vision de *obliquae et implexae naturarum spirae et nodi* était tout à fait anticipatrice.

Dans ce labyrinthe, qui se présente non plus comme répartition logique mais comme amas rhétorique de notions et de sujets regroupés en *loci*, *invenire* ne signifie plus *trouver* quelque chose, que l'on connaissait déjà et qui était rangé à sa place, pour l'utiliser à des fins argumentatives, mais véritablement *découvrir* quelque chose, ou la relation entre deux ou plusieurs choses, dont on ne savait rien encore. Rossi (1957, IV et V) rappelle qu'il faut y voir le refus net et radical de toute hiérarchie préétablie des êtres. Dans *The Advancement of Learning*, suivant une idée que Leibniz reprendra plus tard, Bacon mentionne qu'un secrétaire d'État, s'il doit

rassembler différents papiers sur son lieu de travail, les regroupera selon leur nature (traités, instructions), tandis que dans son cabinet particulier, il rassemblera d'abord les papiers d'usage immédiat, même s'ils sont de natures différentes. Il n'y a plus de Grande Chaîne de l'Être ; chaque subdivision sera contextuelle et toujours dirigée vers une fin circonstanciée.

2.4. *Le Cannocchiale de Tesauro*

On a vu que la notion d'*inventio* change avec Bacon : de recherche de ce que l'on savait déjà, elle se transforme en découverte de ce qu'on ne savait pas encore. Mais à ce compte, fouiller dans le répertoire du savoir revient à mettre sens dessus dessous un immense magasin dont on ne connaît pas encore l'extension, et à y chercher quelque chose non seulement pour l'utiliser pour ce qu'il est, mais aussi pour se livrer, d'une certaine manière, à une opération de bricolage et trouver de nouvelles possibilités de fusion, de rapport, d'emboîtement entre des choses qui, initialement, ne présentaient aucun rapport de réciprocité.

Le *Cannocchiale aristotelico* d'Emanuele Tesauro (1665), paradoxalement, nous fournit un exemple de modèle encyclopédique. Je dis « paradoxalement » parce que Tesauro, au beau milieu du siècle où s'affirme le modèle de la lunette galiléenne comme instrument paradigmatique pour le développement des sciences naturelles, propose comme instrument de renouvellement de ce que nous appellerions aujourd'hui sciences humaines une lunette qui prend le nom d'Aristote, car l'instrument en question est la métaphore. On reconnaît, dans le *Cannocchiale*, le noyau fondamental de la rhétorique aristotélicienne (dont il sera question en 1.8.1), et le modèle de la métaphore y est proposé comme modalité de découverte des relations encore inédites entre les données du savoir – même si, à la différence de Bacon, l'intérêt de Tesauro est d'ordre rhétorique plus que scientifique.

Pour constituer un répertoire de choses connues dans lequel l'imagination métaphorique, en le parcourant, pourra découvrir des relations inconnues, Tesauro élabore l'idée d'un Index Catégorique. Il présente donc son index, avec une complaisance toute baroque pour sa trouvaille *merveilleuse*, comme un « secret vraiment secret », une mine inépuisable de métaphores infinies et de concepts ingénieux, dont le génie n'est autre que la capacité de « pénétrer les

objets fort bien dissimulés sous différentes catégories et de les comparer entre eux », c'est-à-dire la capacité de déceler des analogies et des ressemblances qui seraient passées inaperçues si chaque chose était restée classée dans sa catégorie.

Il s'agit en l'occurrence d'inscrire dans un livre les dix catégories aristotéliennes, la Substance et les neuf Accidents, puis d'énumérer sous chacune des catégories ses divers Membres, et sous chacun des membres, les Choses « qui lui sont sous-jacentes ».

Nous ne pouvons fournir ici que de rares exemples du catalogue fourni par Tesauro (d'ailleurs lui aussi susceptible, selon toute vraisemblance, d'être constamment enrichi). Prenons la catégorie de la Substance, sous laquelle sont énumérés comme membres les Divines Personnes, les Idées, les Dieux Fabuleux, les Anges, les Démon et les Follets ; puis sous le membre du Ciel : les Étoiles Errantes, le Zodiaque, les Vapeurs, l'Air, les Météores, les Comètes, les Flambeaux, les Éclairs et les Vents ; puis encore sous la Terre : les Champs, les Solitudes, les Montagnes, les Collines et les Promontoires ; sous les Corps : les Pierres, les Gemmes, les Métaux, les Herbes ; sous les Mathématiques : les Globes et les Mappemondes, les Compas et les Équerres ; et ainsi de suite.

Même chose pour la catégorie de la Quantité. Sous la Quantité de Masse sont énumérés le Petit, le Grand, le Long et le Court ; sous la Quantité de Poids : le Lourd et le Léger. En ce qui concerne la Qualité, sous la Vue sont rangés le Visible et l'Invisible, l'Apparent, le Beau ou le Difforme, le Clair et l'Obscur, le Blanc et le Noir ; sous l'Odorat : la Bonne Odeur et la Puanteur – et à l'avenant avec les catégories de la Relation, de l'Action et de la Passion, du Site, du Temps, du Lieu et de l'Avoir.

Voyons alors quelles Choses sont sous-jacentes à ces membres. Sous la catégorie de la Quantité, au membre Quantité de Masse, parmi les choses Petites, on trouvera l'ange en un point, les formes incorporelles, le pôle comme point immobile de la sphère, le zénith et le nadir ; parmi les choses Élémentaires : l'étincelle de feu, la goutte d'eau, le scrupule de pierre, le grain de sable, la gemme et l'atome ; parmi les choses Humaines : l'embryon, l'avortement, le pygmée et le nain ; parmi les choses Animales : la fourmi et la puce ; parmi les Plantes : le grain de moutarde et la miette de pain ; parmi les Sciences : le point mathématique ; en Architecture : la pointe de la pyramide ; dans l'art de la Laine : le ferret du lacet ; et l'énumération se poursuit ainsi sur deux pages.

Il importe peu de s'interroger sur la congruité de cette liste, dans la mesure où l'incongruité semble typique de toutes les tentatives

effectuées à l'âge baroque pour rendre compte du contenu global d'un savoir, de même qu'elle caractérise de nombreux projets de langues artificielles du XVII^e siècle. Dans *Technica curiosa* (1664) et *Joco-seriorum naturae et artis sive magiae naturalis centuriae tres* (1666 peut-être), Caspar Schott mentionnait une œuvre de 1653, d'un auteur dont il dit avoir oublié le nom. Or cet anonyme serait un certain Pedro Bermudo (1610-1648), un jésuite espagnol qui aurait présenté à Rome un *Artificium* ou plus exactement un *Arithmeticus Nomenclator, mundi omnes nationes ad linguarum et sermonis unitatem invitans. Authore linguae (quod mirere) Hispano quodam, vere, ut dicitur, muto*¹⁰. On peut douter de la fidélité de la description de Schott, mais la question est sans importance car, quand bien même Schott aurait réélaboré le projet à sa façon, c'est précisément l'incongruité de la liste qui nous intéresse. L'*Artificium* comprenait donc 44 classes fondamentales, qui valent la peine d'être énumérées *in extenso*, avec seulement quelques exemples entre parenthèses :

1. Éléments (feu, vent, fumée, cendre, enfer, purgatoire et centre de la terre).
2. Entités célestes (astres, foudres, arc-en-ciel...).
3. Entités intellectuelles (Dieu, Jésus, discours, opinion, soupçon, âme, stratagème ou spectre).
4. États séculiers (empereur, barons, plébéiens).
5. États ecclésiastiques.
6. Artisans (peintre ou marin).
7. Instruments.
8. Affects (amour, justice, luxure).
9. Religion.
10. Confession sacramentelle.
11. Tribunal.
12. Armée.
13. Médecine (médecin, faim, clystère).
14. Animaux brutaux.
15. Oiseaux.
16. Reptiles et poissons.
17. Parties des animaux.
18. Ustensiles.
19. Nourritures.
20. Boissons et liquides (vin, bière, eau, beurre, cire, résine).
21. Vêtements.
22. Tissus de soie.
23. Laines.
24. Toiles et autres tissages.
25. Art nautique et aromates (bateau, cannelle, ancre, chocolat).
26. Métaux et monnaies.
27. Artefacts divers.
28. Pierres.
29. Bijoux.
30. Arbres et fruits.
31. Lieux publics.
32. Poids et mesures.
33. Numéraux.
34. Temps.
- 35-42. Noms, adjectifs, adverbes, prépositions, etc.
43. Personnes (pronoms, appellatifs comme Son Éminence le Cardinal).
44. Réseau routier (foin, route, larron)¹¹.

Vers 1660, Athanasius Kircher avait écrit un *Novum hoc inventum quo omnia mundi idiomata ad unum reducuntur*, disponible uniquement sous forme manuscrite¹², qui contenait une grammaire très élémentaire et un dictionnaire de 1 620 « mots », et tentait de dresser une liste de 54 catégories fondamentales qu'on pourrait noter au moyen d'iconogrammes. Ces iconogrammes rappellent

ceux utilisés aujourd'hui dans les aéroports et les gares – tantôt ils renvoient à un objet, comme un petit calice, tantôt ils sont purement géométriques (rectangle, triangle, cercle), et certains d'entre eux sont superficiellement inspirés des hiéroglyphes égyptiens. Sans nous attarder sur ce projet (pour un approfondissement, cf. Marrone 1986 et Eco 1993, 9), rappelons seulement que les 54 catégories du *Novum inventum* forment elles aussi une liste franchement incongrue, qui comprend les entités divines, angéliques et célestes, les éléments, les êtres humains, les animaux, végétaux et minéraux, les dignités et les autres concepts abstraits de l'*ars* lullienne, les boissons, les vêtements, les poids, les nombres, les heures, les villes, les aliments, la famille, les actions comme voir ou donner, les adjectifs, les adverbes, les mois de l'année. Mais revenons à Tesauro.

Tesauro suit la tendance de son temps. Ce qui nous apparaît comme un défaut d'esprit systématique est, au contraire, un témoignage de l'effort accompli par l'encyclopédiste pour échapper à l'aride classification par genres et par espèces. C'est l'accumulation encore désordonnée (ou à peine ordonnée, comme chez Tesauro, sous les rubriques des dix catégories et de leurs membres) qui rendra ensuite possible l'*invention* (au sens baconien de découvrir, pas de retrouver) de relations inattendues et inédites entre les objets du savoir. Le « fatras¹³ » est le prix à payer non pas pour atteindre l'exhaustivité, mais pour éviter la pauvreté inhérente à toute classification arborescente.

Voyons en effet le parti que Tesauro réussit à tirer de son magasin de notions. Pour lui, trouver des métaphores signifie, au sens aristotélicien, connaître de nouvelles déterminations sur les choses, c'est-à-dire tout ce qu'on pourrait dire d'un objet donné. Ainsi, pour trouver une bonne métaphore pour un nain, on pourrait commencer par tirer de ce répertoire les définitions de Mirmidon ou de Souris accouchée par la montagne. Mais à cet index il faut en ajouter un autre qui, pour chaque chose petite, au fur et à mesure et en fonction de la catégorie concernée, décide : pour la Quantité, avec quoi mesurer la chose petite, ou quelles parties lui attribuer ; pour la Qualité, si elle est visible ou quelle difformité elle présente ; pour la Relation, à qui ou à quoi elle s'apparente, si elle est matérielle, et quelle est sa forme ; pour l'Action et la Passion, dans quelle mesure elle peut ou ne peut pas ; et ainsi de suite. Après s'être demandé avec quoi on mesure la chose petite, l'index devrait renvoyer, par exemple, à Doigt Géométrie.

En procédant de la sorte pour chaque catégorie, on pourrait alors dire du nain (et la liste occupe trois pages du *Cannocchiale*) qu'il est

une chose plus brève que son nom, plus embryon qu'homme, fragment humain, bien plus petit qu'un doigt, doté de si peu de substance qu'il n'a pas de couleur, qu'il succomberait dans une joute contre une mouche, qu'on ne comprend pas s'il est assis, debout ou allongé...

L'index, en vertu précisément de sa nature labyrinthique, permet d'établir des connexions entre toute chose et toute autre – si bien que le recueil de métaphores de Tesauro ne semble rien faire d'autre (ni ne se satisfait d'autre chose) que tirer de nouvelles connaissances de la déconstruction d'un arbre de Porphyre.

Tesauro a voulu appeler « catégorique » son index, par amour du « maître à tout homme sachant¹⁴ », et de fait, il nous fournit une sorte de procédure pour suivre les parcours infinis d'un labyrinthe, où les subdivisions par catégories ne sont rien d'autre que des constructions provisoires et assez artificielles destinées à contenir, d'une certaine manière, un matériel en pleine ébullition.

2.5. Wilkins

La tension entre arbre et labyrinthe arrive à son comble dans l'Angleterre du XVII^e siècle, dans le milieu de la Royal Society, alors que voient le jour divers projets de *langue philosophique a priori* (comme *A Common Writing* de Lodwick, *The Universal Character* de Beck, l'*Ars signorum* de Dalgarno ou encore l'*Essay Towards a Real Character* de Wilkins) dans lesquels des « caractères », compréhensibles par des gens de langues différentes, pourraient représenter une structure globale du monde.

Ces systèmes débattent de la possibilité de représenter les significations de chaque terme à travers un système hiérarchique d'emboîtements de genre à espèce (méticuleusement présenté), tout en cherchant à rendre compte de la multiplicité inclassable de notions dont un parlant dispose. Or ces systèmes se heurtent au problème suivant : une classification en forme d'arbre, suivant un modèle dictionnarial, ne parvient pas à rendre raison du sens des termes ni de la nature des choses désignées ; c'est pourquoi les nœuds de toute classification arborescente doivent être comblés par des spécifications encyclopédiques, ou par des sommes de propriétés qu'on ne peut ni définir ni classer.

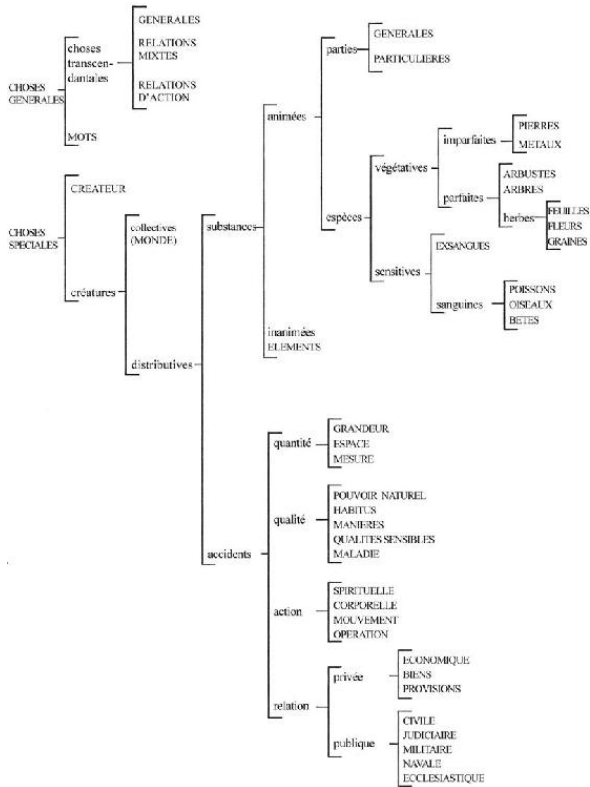


Figure 12

Pour une analyse approfondie de ces systèmes et la bibliographie correspondante, je renvoie à Eco 1993. Pour l'heure, on se contentera de considérer brièvement *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language* de Wilkins (1668) qui, de tous, apparaît comme le projet le plus complet et le mieux articulé. Wilkins conçoit une sorte de recension colossale du savoir et établit une table de 40 Genres majeurs, subdivisés ensuite en 251 Différences particulières, dont dérivent alors 2 030 Espèces (présentées en couples). Cette table des 40 genres, qui part de concepts très généraux, comme Créateur et Monde, en vient ensuite, à travers une division entre substances et accidents, substances animées et inanimées, créatures végétales et sensibles, aux Pierres, Métaux, Arbres, Oiseaux, ou encore à des accidents comme Grandeur, Espace, Qualités sensibles, Relations économiques (figure 12).

Les tables qui permettent d'arriver aux espèces singulières sont plus articulées. Wilkins prétend même y faire entrer, par exemple, des boissons comme la bière, de façon à représenter tout l'univers

notionnel d'un citoyen anglais du XVII^e siècle. Par rapport à ce système d'idées (dont Wilkins, péchant évidemment par ethnocentrisme, présume qu'il est commun à tous les hommes), les « caractères réels » qu'il propose sont des signes, qui prennent soit une forme écrite, presque hiéroglyphique, soit une forme prononcée, transcrite en caractères latins prononçables. De cette manière, si *De* signifie Élément, et *Deb* la première Différence (Feu), alors *Deba* dénotera la première Espèce, c'est-à-dire Flamme.

Mais ce n'est pas tant l'écriture wilkinsienne (par ailleurs essentielle à son projet de langue universelle) qui nous intéresse ici, que ses critères d'organisation des notions. Une fois encore, cette classification pure et simple ne permet pas de reconnaître une Flamme, ni d'affirmer qu'elle brûle. Même au niveau de la définition des espèces singulières, on trouve encore des divisions en vertu desquelles, étant donné les Bêtes Vivipares Dotées de Pattes, qui se distinguent entre Rapaces et Non-Rapaces, on trouve parmi les Rapaces le *cat-kind* et le *dog-kind*, ces derniers étant eux-mêmes divisés entre Européens et Exotiques, les Européens entre Amphibies et Terrestres, les Terrestres entre « plus grands » (Chien/Loup) et « plus petits » (Renard/Blaireau) – comme le montre la figure 13.

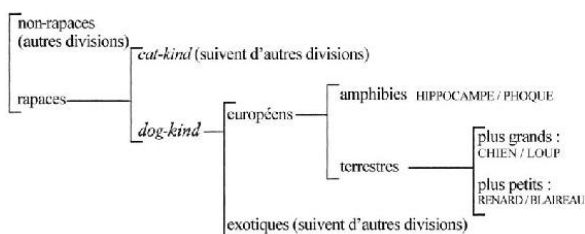


Figure 13

Comme chaque fois, non seulement il reste impossible de distinguer le chien du loup, mais la seule information transmise par les « caractères » de l'alphabet wilkinsien est que le chien (*Zita* dans la langue universelle) est « premier membre du premier couple spécifique de la cinquième différence du genre Bêtes ».

Il faut aller lire les énormes tables encyclopédiques qui suivent les classifications de Wilkins pour apprendre que les vivipares à pattes ont des doigts de pied, que les rapaces ont, en général, six incisives pointues et deux longs crocs pour retenir leur proie, que les *dog-kind* ont la tête ronde, ce qui les distingue des *cat-kind* dont la tête est plus oblongue, que les plus grands des canidés sont subdivisés en « domestiques-dociles » et « sauvages-hostiles aux moutons ». C'est

là le seul moyen de comprendre la différence entre chien et loup.

Ainsi, la langue de Wilkins *taxinomise*, mais ne définit pas. Pour définir, le système doit recourir à un ensemble d'informations exprimées en langage naturel, qui ont précisément le format d'une encyclopédie.

Or toute notion de dictionnaire qui se veut rigoureuse souffre d'un mal identique à celui qui fait échouer le projet wilkinsien. Pour qu'un dictionnaire soit autonome de toute autre connaissance du monde, il faut que ses termes soient des *primitifs* non ultérieurement définissables – autrement, l'arbre perdrait sa nature de dispositif capable de garantir l'exactitude des définitions qu'il génère. Mais chez Wilkins, il apparaît clairement que la masse d'informations encyclopédiques qui sous-tend l'organisation des tables en supposés primitifs, au fond, nie le caractère compositionnel en traits qui avait semblé se réaliser dans sa langue « caractéristique ». Or ces primitifs n'en sont pas. Les espèces de Wilkins sont non seulement issues de la composition de genres et de différences (faiblesse déjà typique d'un arbre de Porphyre, étant donné que les différences sont des accidents impossibles à hiérarchiser), mais sont aussi des *noms*, utilisés comme des crochets auxquels on pendrait des descriptions encyclopédiques.

Toutefois le système wilkinsien, du fait justement de son impureté, pourrait donner lieu à une autre lecture, non plus comme dictionnaire mais comme *hypertexte*, au sens actuel du terme. En effet, si un hypertexte lie chaque *nœud* ou élément de son propre répertoire, à travers une multitude de renvois internes, à de multiples autres nœuds, on peut alors concevoir un hypertexte sur les animaux qui fasse s'insérer *chien* dans une classification générale des mammifères, dans un arbre de *taxa* contenant également le chat, le bœuf et le loup. Mais si, dans cet arbre, on *pointe* sur *chien* (au sens informatique actuel : on *clique* sur), on sera alors renvoyé à un répertoire d'informations concernant les propriétés du chien, ses habitudes. En sélectionnant un autre ordre de connexions, on accèdera à une revue des différents rôles du chien à différentes époques historiques, ou à une énumération des images du chien dans l'histoire de l'art. C'est d'ailleurs peut-être ce vers quoi tendait Wilkins, quand il pensait pouvoir considérer la Défense en rapport avec les devoirs du citoyen autant qu'avec la stratégie militaire.

2.6. Leibniz

Nous ne pouvons cependant attribuer à Wilkins une idée qu'il n'a pas exprimée. C'est Leibniz qui, en quelque sorte, l'a formulée, peut-être parce que toute sa recherche a été marquée par la contraposition entre dictionnaire et encyclopédie. En effet, à partir de la *Dissertatio de arte combinatoria* de 1666, d'inspiration clairement lullienne, il poursuivra toute sa vie l'idéal d'une *characteristica universalis*, une langue rationnelle qui, sur la base d'un nombre réduit de primitifs et de règles logiques, permettrait aux sages de s'asseoir autour d'une table et d'accéder à la vérité avec pour devise « *calculemus* ». Mais il acquiert vite la conviction qu'aucune certitude ne peut garantir que les termes primitifs auxquels on parvient ne soient ultérieurement décomposables et il admet qu'au mieux, pour la commodité du calcul, ceux-ci peuvent être *postulés* comme tels. Dans ce contexte, c'est la *forme* des propositions générées par le calcul qui l'intéresse, plus que le sens des termes. En effet, il compare sa *characteristica* à une algèbre qui pourrait s'exercer, avec une rigueur quantitative, sur des notions qualitatives, et serait une forme de *cogitatio caeca* permettant de mener des calculs sur des symboles dont le sens ne nous paraît pas clair et distinct, pour parvenir à des résultats exacts. De cette façon, Leibniz a sans doute donné naissance aux développements d'une logique formelle où les symboles ne renvoient pas à une idée précise, mais sont mis à la place de celle-ci.

La position de Leibniz se révèle en revanche nettement différente dès lors qu'il pense en termes de recension du savoir universel ; dans plusieurs écrits, il compare une encyclopédie à une Bibliothèque comme *inventaire général* de toutes les connaissances. Dans le *Consilium de Encyclopaedia nova conscribenda methodo inventoria*, de 1679, il propose une encyclopédie qui prendrait en considération la grammaire rationnelle, la logique, les arts de la mémoire, la science mathématique universelle et ses applications techniques (géodésie, architecture, optique), la mécanique, la science des propriétés physiques et chimiques des corps, la cosmographie, la minéralogie, la botanique et l'agronomie, la biologie et la médecine animale, la morale, la géopolitique et la théologie naturelle. Cette encyclopédie doit rester, comme pour Bacon, *ouverte* : son ordre se laissera découvrir au fur et à mesure des progrès scientifiques, et elle devra également comprendre les connaissances non écrites dispersées entre des hommes de professions différentes.

Dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, de 1703-1705 (livre IV, chap. 21), Leibniz rappelle que l'encyclopédie devrait avoir beaucoup de renvois d'un lieu à un autre, étant donné que la

plupart des choses peuvent être vues sous différentes perspectives, et qu'« une même vérité peut avoir beaucoup de places selon les différents rapports qu'elle peut avoir. Et ceux qui rangent une Bibliothèque ne savent bien souvent où placer quelques livres, étant suspendus entre deux ou trois endroits également convenables ». Leibniz pense alors à une encyclopédie que nous appellerions polydimensionnelle, où s'établissent des interconnexions multiples et transversales (cf. Gensini éd., 1990, p. 19).

2.7. L' Encyclopédie

De fait, Leibniz anticipe le projet qui sera ensuite théorisé par d'Alembert pour donner naissance à l'*Encyclopédie*, puisque c'est à partir de propositions leibniziennes que se dessinent, avec les Lumières, les prémisses d'une critique envers toute tentative de fonder un système *a priori* des idées. L'encyclopédie des Lumières se veut critique et scientifique : sans renoncer à enregistrer toutes les croyances, y compris celles considérées comme erronées, elle ne les dénonce pas moins comme telles (par exemple l'article « Licorne », qui semble faire la description de l'animal suivant la tradition, souligne en même temps sa nature légendaire) et prétend rendre raison, sur le modèle des encyclopédies antiques, de tous les savoirs humains, même populaires, relatifs aux arts et aux métiers.

À vrai dire, le modèle de l'encyclopédie des Lumières suit, d'une certaine manière, le modèle de l'arbre (figure 14).

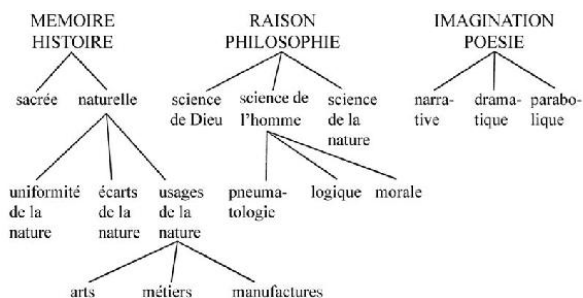


Figure 14

D'Alembert cependant, dans le « Discours préliminaire » à l'*Encyclopédie*, tandis qu'il fournit des informations sur les critères d'organisation de l'œuvre (que sa réorganisation alphabétique rendaient invisibles), développe et remet en question (en parlant de

« mappemonde » et de labyrinthe) la métaphore de l'Arbre :

Le système général des sciences et des arts est une espèce de labyrinthe, de chemin tortueux, où l'esprit s'engage sans trop connaître la route qu'il doit tenir. [...] Mais ce désordre, tout philosophique qu'il est de la part de l'esprit, défigurerait, ou plutôt anéantirait entièrement un arbre encyclopédique dans lequel on voudrait le représenter. [...]

Le système de nos connaissances est composé de différentes branches, dont plusieurs ont un même point de réunion ; et comme en partant de ce point il n'est pas possible de s'engager à la fois dans toutes les routes, c'est la nature des différents esprits qui détermine le choix. [...]

Il n'en est pas de même de l'ordre encyclopédique de nos connaissances. Ce dernier consiste à les rassembler dans le plus petit espace possible, et à placer, pour ainsi dire, le philosophe au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vue fort élevé d'où il puisse apercevoir à la fois les sciences et les arts principaux ; voir d'un coup d'œil les objets de ses spéculations, et les opérations qu'il peut faire sur ces objets ; distinguer les branches générales des connaissances humaines, les points qui les séparent ou qui les unissent ; et entrevoir même quelquefois les routes secrètes qui les rapprochent. C'est une espèce de mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance mutuelle, le chemin en ligne droite qu'il y a de l'un à l'autre ; chemin souvent coupé par mille obstacles, qui ne peuvent être connus dans chaque pays que des habitants ou des voyageurs, et qui ne sauraient être montrés que dans des cartes particulières fort détaillées. Ces cartes particulières seront les différents articles de l'*Encyclopédie*, et l'*Arbre ou système figuré* en sera la mappemonde.

Mais comme dans les cartes générales du globe que nous habitons, les objets sont plus ou moins rapprochés, et présentent un coup d'œil différent selon le point de vue où l'œil est placé par le Géographe qui construit la carte, de même la forme de l'arbre encyclopédique dépendra du point de vue où l'on se mettra pour envisager l'univers littéraire. On peut donc imaginer autant de systèmes différents de la connaissance humaine, que de mappemondes de différentes projections ; [...].

Mais souvent tel objet qui par une ou plusieurs de ses propriétés a été placé dans une classe, tient à une autre classe

par d'autres propriétés, et aurait pu tout aussi bien y avoir sa place. Il reste donc nécessairement de l'arbitraire dans la division générale¹⁵.

Le discours de d'Alembert souffre encore de cette tension irrésolue entre le modèle de l'arbre et le modèle de la mappemonde. On comprend que l'ensemble de nos connaissances (actuelles, mais aussi, comme le voulait Leibniz, futures) s'articule comme une carte géographique sans frontières, sur laquelle des parcours infinis sont possibles. Mais comme l'*Encyclopédie*, en tant qu'objet éditorial, obéit à un ordre alphabétique, le recours à quelques artifices réducteurs s'avère également nécessaire.

On remarque cependant que l'allusion au modèle idéal d'une encyclopédie, c'est-à-dire à un regeste hypothétique de *toutes* les connaissances d'une culture, est ici déjà présente.

2.8. Labyrinthes

D'Alembert avait parlé de labyrinthe et cherchait, naturellement, à exprimer son concept à travers celui de mappemonde, sans pouvoir parler d'un modèle topologique de réseau polydimensionnel. L'arbre de Porphyre incarnait la tentative de réduire le labyrinthe, polydimensionnel, à un schéma bidimensionnel. Mais nous avons pu voir que malgré la simplicité de cet instrument de classification, l'arbre régénérât, à chaque pas, le labyrinthe (des différences).



Figure 15

Il importe évidemment de s'entendre sur le concept de labyrinthe, puisqu'il en existe trois sortes (cf. Santarcangeli 1967, Bord 1976,

Kern 1981). Le labyrinthe classique, dit de Cnossos, est *unicursal* : en y entrant, on ne peut qu'atteindre le centre, et du centre, on ne peut que trouver la sortie. Si on « déroulait » le labyrinthe unicursal, il nous resterait dans les mains un unique fil, ce fil d'Ariane que la légende présente comme le moyen (étranger au labyrinthe) de sortir du labyrinthe, alors qu'il n'était en réalité rien d'autre que le labyrinthe lui-même¹⁶. En ce sens, le labyrinthe unicursal ne représente pas un modèle d'encyclopédie (figure 15).

Le deuxième type de labyrinthe, maniériste, ou *Irrweg*, propose des choix alternatifs. Tous les parcours mènent à un point mort, sauf un, qui mène à la sortie (figure 16).



Figure 16

S'il était déroulé, l'*Irrweg* aurait la forme d'un arbre, d'une structure à impasses (sauf une)¹⁷. On peut y commettre des erreurs, mais on est alors contraint de revenir sur ses pas (l'*Irrweg* fonctionne, en un sens, comme un *diagramme de flux*).

Le troisième type de labyrinthe est un *réseau*, dans lequel chaque point peut être connecté à n'importe quel autre point (figure 17).

Il est impossible de dérouler un réseau. D'ailleurs, à l'inverse des deux premiers types de labyrinthes, qui ont un intérieur (leur propre enchevêtrement) et un extérieur (d'où l'on entre et vers lequel on sort), le troisième type de labyrinthe, extensible à l'infini, n'a ni intérieur ni extérieur.

Comme chacun de ses points peut être connecté à n'importe quel autre point, et que le processus de connexion est aussi un processus de correction continue des connexions, sa structure pourrait toujours être différente de ce qu'elle était un instant auparavant, et chaque fois, on pourrait le parcourir suivant différentes lignes. Celui qui s'y aventure doit donc apprendre aussi à corriger sans cesse l'image qu'il s'en fait, qu'il s'agisse d'une image concrète de l'une de ses sections (locale) ou d'une image régulatrice et hypothétique concernant sa structure globale (inconnaissable, tant pour des raisons synchroniques que diachroniques).

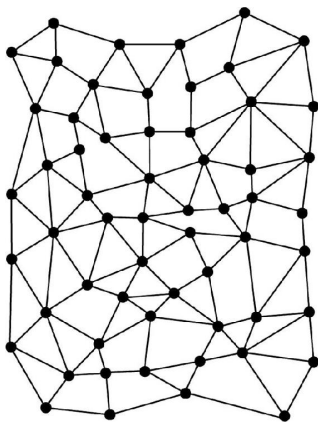


Figure 17

Un réseau est un arbre auquel il faut ajouter des couloirs infinis connectant ses nœuds. L'arbre, en devenant multidimensionnel, prend la forme d'un polygone, d'un système de polygones interconnectés, d'un immense « mégaèdre ». Mais cette comparaison est encore trompeuse : tandis qu'un polygone, lui, a des limites externes, le modèle abstrait du réseau n'en a pas.

J'ai proposé ailleurs (cf. Eco 1984, 2) le *rhizome* comme métaphore du modèle-réseau (Deleuze et Guattari 1976). Chaque point du rhizome peut être connecté à n'importe quel autre de ses points ; il n'y a pas, dans le rhizome, de points ou de positions, mais uniquement des lignes – cette caractéristique est pourtant discutable, puisque chaque intersection de lignes rend possible la mise en évidence d'un point ; le rhizome peut être rompu et reconnecté en chacun de ses points : le rhizome est antigénéalogique (ce n'est pas un arbre hiérarchisé) ; si le rhizome avait un extérieur, il pourrait produire avec lui un autre rhizome, par conséquent il n'a ni dedans ni dehors ; le rhizome est démontable et réversible, et susceptible de modifications ; un réseau multidimensionnel d'arbres, ouvert dans toutes les directions, crée un rhizome, ce qui signifie que toute section locale du rhizome peut être représentée comme un arbre, à condition de savoir qu'il s'agit d'une feinte pour des raisons de commodité provisoire ; on ne fait pas de description globale du rhizome, ni dans le temps ni dans l'espace ; le rhizome justifie et encourage la contradiction : si chacun de ses nœuds peut être connecté à n'importe quel autre nœud, alors de chaque nœud, on peut arriver à n'importe quel autre, mais des processus en *loop* peuvent aussi se produire ; on fait toujours, et uniquement, des descriptions locales du rhizome ; dans une structure rhizomatique dépourvue d'extérieur, toute vision

(toute perspective) provient forcément d'un de ses points intérieurs qui, comme le suggère Rosenstiehl (1979), est un *algorithme myope*, au sens où toute description locale tend vers une hypothèse pure et simple sur la globalité du réseau. Dans le rhizome, penser signifie se déplacer à tâtons, c'est-à-dire de manière *conjecturale*.

On est légitimement en droit de se demander si quelques allusions de Leibniz et une élégante métaphore de l'*Encyclopédie* permettent à elles seules de déduire cette idée d'encyclopédie *ouverte*, ou si l'on n'est pas en train d'attribuer à nos ancêtres des idées qui n'ont été développées que bien plus tard. Mais le fait qu'on soit lentement passé, à travers les ultimes tentatives classificatoires de la Renaissance, de la dogmatique médiévale de l'*Arbor Porphyriana* à une conception ouverte du savoir, plonge ses racines dans la révolution copernicienne. Le modèle de l'arbre, en tant que regeste qui se voulait fini, reflétait la conception d'un cosmos ordonné et clos sur lui-même, sur son propre nombre défini et inaltérable de sphères concentriques. Avec la révolution copernicienne, c'est d'abord la Terre qui se déplace vers la périphérie pour encourager des perspectives variables sur l'univers, puis les orbites qui, de circulaires, deviennent elliptiques, mettant en crise un autre critère de parfaite symétrie. Enfin, à l'aube du monde moderne, d'abord avec l'idée cusanienne d'un univers dont le centre est partout et la circonférence nulle part, ensuite avec la vision brunienne de l'infinité des mondes, l'univers du savoir s'efforce, progressivement, de mimer la forme de l'univers planétaire.

1. Pour toute la partie historique, voir Foucault 1966, Collison 1966, Binkley, éd. 1977 (en particulier, l'essai de Fowler), Beonio-Brocchieri Fumagalli éd., 1981, Cherchi 1990, Schaer éd., 1996, Salsano 1977, Pombo *et al.* éd., 2006 (et toutes les contributions de cette dernière sur Internet).

2. *Enkyklios* ne signifie pas tant, comme on a l'habitude de le traduire, éducation circulaire, dans le sens d'harmonieusement complète, que « dans le cercle ». Aristote, dans l'*Éthique à Nicomaque* et le *De coelo*, utilise cet adjectif dans le sens d'« usuel », « ordinaire », « récurrent ». Mais pour d'autres, l'adjectif renvoie à la forme du chœur : apprendre à chanter certains hymnes était une composante essentielle de l'éducation d'un garçon, ce qui expliquerait qu'*enkyklios* veuille dire « la forme d'éducation qu'un garçon devrait avoir reçue ». C'est d'ailleurs en ce sens que l'interprètent Vitruve (*De architectura*, VI), comme « *doctrinarum omnium disciplina* », et Quintilien dans l'*Institutio oratoria* (I, 10).

3. François Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1955, Bibliothèque de la Pléiade, p. 205-206. (N.d.T.)

4. À propos de l'idée, suggérée par le *De disciplinis*, de l'encyclopédie comme

accroissement continu d'information par la conversation civile, voir West 1997.

5. Ce point sera davantage développé dans l'essai du présent volume intitulé « De la métaphore à l'*analogia entis* ».

6. *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, trad. du grec par Arnaud Zucker, Grenoble, J. Millon, 2004, p. 97. (N.d.T.)

7. Cet ordre peut sembler déconcertant, mais la consultation d'un manuel pour l'école élémentaire, mettons, des années 1930, dans lequel on trouverait un peu d'histoire romaine et d'histoire du Risorgimento (passant donc de Jules César à Garibaldi), un peu de littérature et d'art (sous forme de portraits de grands hommes du passé), divers enseignements sur la vie des paysans, des informations sur le fascisme, quelques rudiments sur le racisme, suffirait à nous déconcerter tout autant. Un tel ouvrage, dont l'organisation logique nous serait aujourd'hui incompréhensible, contenait pourtant tous les éléments indispensables à l'éducation d'un jeune garçon qu'un maître était alors supposé transmettre. Du reste, l'assemblage des programmes des heures d'une matinée au lycée nous confronterait à des sauts incompréhensibles de la chimie organique à la philosophie et des racines carrées à Pétrarque, de même que la structure vagabonde de bien des encyclopédies pour enfants ne manque pas de susciter quelque perplexité.

8. En ce qui concerne les projets encyclopédiques à partir de la Renaissance, je renvoie aux différentes contributions de Tega 1983, 1984, 1995, 2000, 2004, Vasoli 1978 et Pombo *et al.* éd., 2006. Pour les Théâtres du Monde, voir Rossi 1960, 1988 et Yates 1966.

9. C'est Jan Amos Komensky qui, à l'âge baroque, remplira en partie son propre index en proposant justement l'idéal de la Pansophie. En cherchant à regrouper les notions élémentaires selon une logique des idées (création du monde, éléments, règne minéral, végétal et animal), il aspire à une réforme générale de la société ; il se livre aussi à l'étude de formes pédagogiques toutes nouvelles – dans son *Didactica magna* (1628) puis dans son *Janua linguarum* (1631) – soucieux d'offrir au disciple une appréhension immédiatement visible des choses qu'il apprend. Dans l'*Orbis sensualium pictus quadrilinguis* (1658), il élabore une nomenclature illustrée, à la fois générale et détaillée, de toutes les choses fondamentales du monde et des actions humaines.

10. Il faudrait voir un jeu de mots dans les derniers mots du titre, car d'après Schott, cet auteur était muet ; or en castillan, Bermudo se prononce presque comme *Ver-mudo* (cf. Ceñal 1946).

11. Leibniz discutera le caractère erroné de cet ordonnancement par classes dans son œuvre de jeunesse, *Dissertatio de arte combinatoria* (1666).

12. Mss. Chigiani I, vi, 225, Bibliothèque Apostolique Vaticane. Voir Marrone 1986.

13. Le substantif italien utilisé ici est *farragine* (qui signifie « fatras, fouillis, amas », du latin *farrago*, -inis), allusion implicite aux *farragines disciplinarum* d'Alsted précédemment évoquées. (N.d.T.)

14. Référence implicite à une périphrase de Dante pour désigner Aristote : *il maestro di coloro che sanno* (*Enfer*, IV, 131, trad. fr. André Pézard). (N.d.T.)

15. D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 108-110. (N.d.T.)

16. Du reste, pour que cette affaire ait un intérêt, il faut un Minotaure dans ce labyrinthe, étant donné que le parcours (au-delà de l'égarement initial de Thésée, qui ne sait pas quelle sera sa fin) conduit toujours là où il doit conduire (et ne peut pas ne pas y conduire).

17. Point de Minotaure ici ; le Minotaure est le visiteur lui-même, enclin à se tromper sur la nature de l'arbre.

MÉTAPHORE ET CONNAISSANCE AU MOYEN ÂGE¹

1. Ce chapitre est issu d'une communication d'abord présentée à la Scuola Superiore di Studi Umanistici de l'université de Bologne en mars 2001 à l'occasion d'un cycle de conférence sur la fortune de la théorie aristotélécienne de la métaphore, qui a paru ensuite (revue et augmentée, en particulier au sujet de l'apport de Gilles de Rome) sous le titre « La théorie aristotélécienne de la métaphore au Moyen Âge », signée par Umberto Eco et Costantino Marmo, in Lorusso éd., 2005. La présente version est une simple réélaboration de mon intervention de 2001, qui tient compte des observations et précisions faites par Costantino Marmo.

Difficultés dans la réception d'Aristote

La contribution majeure d'Aristote à la théorie de la métaphore a été d'en souligner la valeur cognitive¹. Attendu qu'on a coutume de considérer la période médiévale comme celle de la redécouverte et presque de la canonisation d'Aristote, il sera intéressant de se demander si le Moyen Âge a accueilli et, d'une certaine façon, fait fructifier cette suggestion aristotélicienne. Disons d'emblée que les débuts de la recherche se sont fondés sur la conviction que la réponse était négative. Pour autant, il s'agit de comprendre pourquoi il n'existe pas au Moyen Âge de théorie de la métaphore comme instrument de connaissance, au moins dans le sens aristotélicien que je viens d'évoquer. Et la réponse, que nous tenterons de documenter, est que non seulement les auteurs médiévaux n'ont eu accès à la *Poétique* et à la *Rhétorique* que très tard, mais encore que ces textes sont venus à leur connaissance dans des traductions quelque peu trompeuses. Nous verrons ensuite quelles ont été les autres sources des réflexions médiévales sur la métaphore, et à quels autres instruments (comme par exemple le concept d'*analogia entis*) a été assignée une fonction cognitive.

1.1 La métaphore chez Aristote

Ce qui nous rend intéressante la théorie aristotélicienne de la métaphore n'est pas seulement le fait qu'elle constitue le premier traitement rigoureux de ce trope, mais surtout (aujourd'hui) le fait que cette première théorisation de la métaphore ne la considère pas comme un simple ornement du discours, mais lui assigne une

fonction cognitive.

La suggestion principale de la *Poétique* est à chercher en 1459a 8, où il est dit que la métaphore est le meilleur de tous les tropes, parce que comprendre une métaphore signifie « savoir découvrir le semblable » ou « le concept en affinité ». Le verbe utilisé est *theorein*, qu'on peut traduire par découvrir, enquêter, comparer, juger. Il s'agit donc clairement d'un *verbum cognoscendi*. Aristote fournit des exemples de métaphores banales, comme celle de l'espèce au genre (« ce mien navire resta immobile ») ou du genre à l'espèce (« Ulysse a accompli dix mille bonnes entreprises »), mais énumère déjà des formulations poétiquement plus intéressantes quand il parle de métaphores d'espèce à espèce (« arrachant la vie avec la lame »). Quant aux métaphores par analogie, il se borne à proposer une liste d'expressions déjà assez codifiées, comme « le bouclier de Dionysos » pour la coupe et « la coupe de Mars » pour le bouclier, ou encore le soir comme vieillesse du jour. Mais il cite aussi une expression belle et originale (peut-être de Pindare) : celle qui dit du soleil qu'il « sème la divine flamme » ; de même, il en relève une autre, presque énigmatique : « J'ai vu un homme qui, au moyen du feu, avait appliqué l'airain sur un autre homme », pour parler d'une ventouse. Ce sont des cas où la trouvaille poétique impose une investigation sur la similitude, suggérée, mais nullement évidente.

Les passages consacrés à ce sujet au troisième livre de la *Rhétorique* sont beaucoup plus nombreux. Est agréable ce qui suscite l'admiration (*tò thaumastón*) ; la métaphore se manifeste (*phainesthai*) quand on examine (*skopeîn*) un rapprochement ou une analogie possible ; le talent de la métaphore n'est pas de ceux qui s'empruntent, et elle ne relève donc pas de l'imitation, mais de l'invention. Les exemples d'analogie proposés n'ont rien de banal, comme celui où les pirates se définissent eux-mêmes comme des « pourvoyeurs » ou « fournisseurs ». Le mouvement rhétorique est persuasif, car il insinue que tant le voleur que le commerçant ont une propriété commune : tous deux, pourrait-on dire, assurent le passage des marchandises d'une certaine source au consommateur. L'identification de la propriété commune est bien sûr impudente, mais surtout d'une grande hardiesse, car elle étouffe d'autres propriétés discordantes, comme l'opposition entre méthodes pacifiques et méthodes violentes ; au demeurant, on ne peut nier qu'elle soit *ingénieuse* et provoque la surprise, en incitant à une reconsidération du rôle du pirate dans l'économie méditerranéenne.

Selon Aristote, il convient de tirer la métaphore des choses non évidentes, comme en philosophie l'esprit sagace connaît, trouve et

voit (*theoreîn*) des similitudes entre des choses éloignées (1412a 12). Il dit d'autre part, en 1405b, que les métaphores impliquent des énigmes. Quand, à propos des *asteîa* (1410b 6 sqq.), il est dit que le poète appelle la vieillesse *kalámen*, écorce, le philosophe observe qu'une telle métaphore éveille en nous une connaissance (*gnôsin*) à travers le genre commun, en ce que l'écorce et la vieillesse appartiennent tous deux au genre des choses fanées. Des enthymèmes élégants sont ceux qui nous font apprendre de manière nouvelle et rapide, et, dans ce cas comme dans d'autres, le *verbum cognoscendi* est *manthánein*, apprendre. Beaux aussi, les enthymèmes qui se comprennent au fur et à mesure qu'ils sont énoncés et n'étaient pas connus auparavant, ou ceux dont la compréhension ne se produit qu'à la fin. Dans ce cas, on dit que *gnôsis gínetai*. Répudiée en revanche, la métaphore évidente, qui ne frappe en rien celui à qui elle s'adresse. Quand la métaphore nous fait voir les choses à l'opposé de ce que nous croyions, il est évident que nous avons appris quelque chose, et il semble que notre esprit nous dise : « C'était ainsi, et je me trompais. »

De la sorte, les métaphores consistent à « mettre les choses sous les yeux » (*poieîn tò prágma prò ommátôn*). Cette expression, « mettre sous les yeux », revient plusieurs fois dans le texte et Aristote semble y insister avec conviction : la métaphore n'est pas seulement un transfert, c'est un transfert qui est une évidence immédiate, mais évidemment insolite, inattendue et grâce à laquelle on voit les choses en train d'agir (1410b 34), en sorte qu'elles sont signifiées en acte.

Quant aux très nombreux exemples proposés par le texte, en particulier ceux qui concernent les similitudes (en 1406b 20 sqq.), il est difficile de dire s'ils sonnaient comme des hardiesses aux oreilles des contemporains d'Aristote, mais tous semblent constituer des exemples de traits d'esprit inédits. On peut en dire autant du passage sur les *asteîa* (1411b 22). Tous ces exemples sont provocateurs, et les analogies étaient aussi peu utilisées auparavant que leurs auteurs sont nommés. Appeler les trirèmes des « moulins multicolores » et les tavernes des « banquets attiques » est une belle façon de faire voir quelque chose de façon inhabituelle.

Mais *qu'est-ce que* la métaphore, en tant que dispositif cognitif, nous fait voir de façon nouvelle ? Les choses, ou la façon dont nous avons coutume de les voir (et de les représenter) ?

C'est, semble-t-il, seulement dans la culture contemporaine qu'on s'est rendu compte que, souvent, les métaphores, pour être comprises, exigent que soit repérée une nouvelle organisation

catégorielle ; et que, comme dit Black (1979), « certaines métaphores nous rendent capables de voir des aspects de la réalité que la production même de métaphores aide à constituer. Rien d'étonnant, donc, si l'on en déduit que le monde n'est pas autre chose que le monde sous une certaine description, ou un monde vu dans une certaine perspective. Certaines métaphores peuvent créer une telle perspective² ». Mais quand Aristote nous disait que l'invention d'une belle métaphore « met sous les yeux », pour la première fois, un rapport inédit entre deux choses, il nous indiquait déjà que la métaphore impose une réorganisation de notre savoir et de nos opinions.

1.2. *L'Aristote latin*

Les vicissitudes de l'Aristoteles Latinus ont été, on le sait, longues et tourmentées. Boèce, au VI^e siècle, avait traduit tout l'*Organon*, mais seule une partie, et encore sous une forme largement corrompue, a circulé pendant des siècles : il s'agit de la *Logicavetus*, c'est-à-dire des traductions des *Catégories* et du *De interpretatione*, assorties de celle de l'*Isagoge* de Porphyre et de quelques traités de Boèce sur les syllogismes catégoriques et hypothétiques, sur la division et sur la topique³. Boèce avait également traduit les *Premiers analytiques*, les *Topiques*, les *Réfutations sophistiques*, mais ces œuvres n'ont pas circulé jusqu'à ce qu'au XIII^e siècle, elles soient revues ou retraduites, du grec ou de l'arabe⁴, en même temps que les *Seconds analytiques* : ceux-ci avaient déjà été traduits par Boèce, mais sa version s'était perdue et ils étaient restés pratiquement inconnus⁵. Au XIII^e siècle sont également introduits les *Libri naturales* : la *Physique*, le *De coelo et mundo*, le *De generatione et corruptione*, les *Meteore*, le *De anima*, les *Parva naturalia* sont d'abord traduits de l'arabe, puis du grec. La *Métaphysique* elle aussi paraît d'abord partiellement dans une *translatio vetustissima* de Jacques de Venise, bientôt augmentée, toujours au XIII^e siècle, d'une autre portion importante (*translatio media*) – traduite du grec. Thomas d'Aquin ne disposera d'une version complète que lorsque Guillaume de Moerbeke, achevant sa traduction, lui fournira le livre K. Du XIII^e siècle également datent des versions partielles des *Libri morales*, traduites du grec. Au milieu du XIII^e siècle, Robert Grosseteste traduit l'*Éthique* à *Nicomaque*, qui sera ensuite revue par Guillaume de Moerbeke, et ce n'est que dans les années 1260 que ce dernier livre une version complète de la *Politique*. C'est aussi au XIII^e siècle que Michel Scot traduit de l'arabe les livres sur les animaux ; peu après, Guillaume de Moerbeke les traduit du grec. On sait qu'Albert

le Grand avait connaissance d'une traduction du *De motu animalium* par un autre auteur.

Pour ce qui est des textes qui nous intéressent, notons que Guillaume de Moerbeke traduit la *Poétique* en 1278 (donc, entendons-nous, après la mort de Thomas d'Aquin⁶) tandis que le *Commentaire moyen* d'Averroès (de 1175) paraît, grâce à Hermann l'Allemand, vers 1256.

La même année, Hermann l'Allemand traduit la *Rhétorique* de l'arabe. Cette traduction est assortie de la *Translatio Vetus* du grec, anonyme. Paraît enfin, vers 1269 ou 1270, une traduction du grec par Guillaume de Moerbeke.

Ainsi *Rhétorique* et *Poétique* paraissent en latin, mais tardivement (tandis que voit déjà le jour une *Logica modernorum* qui, parmi les œuvres d'Aristote, s'intéresse davantage à l'*Organon*). Thomas est l'illustration parfaite du penseur qu'aucune proposition aristotélécienne en la matière n'a influencé – preuve en est sa théorie de la métaphore qui *non supergreditur modum litteralem*⁷.

1.3. Poétique : le commentaire d'Averroès et la traduction de Hermann⁸

Averroès ne connaît pas le grec, connaît mal le syriaque, et lit Aristote dans une traduction arabe du x^e siècle elle-même issue d'une version syriaque. Lui comme ses sources ont du mal à rendre les différents aspects de la poésie et de la dramaturgie grecques auxquels se réfère Aristote, et tentent de ce fait d'adapter les exemples à la tradition littéraire arabe. Imaginons alors ce que le lecteur latin pouvait comprendre d'Aristote, à partir de la traduction que Hermann l'Allemand fait d'un texte arabe qui cherche lui-même à comprendre la traduction syriaque d'un texte grec inconnu.

Hermann avait d'ailleurs décidé de ne traduire que le commentaire d'Averroès car il ne parvenait pas – comme il le dit dans le Prologue⁹ – à donner un sens achevé à l'œuvre d'Aristote à partir du texte arabe, à cause de la métrique différente et des difficultés terminologiques.

Grâce à la traduction anglaise du texte arabe d'Averroès dont nous disposons aujourd'hui (Butterworth 1980), on peut voir en confrontant les deux textes que Hermann ne s'était pas mépris sur les points fondamentaux. Néanmoins il contribue certainement à entretenir la confusion en tentant de traduire les exemples poétiques

arabes, qu'il remplace parfois par des exemples latins empruntés à la tradition rhétorique (par exemple, là où Averroès propose comme métaphore un beau vers arabe : « les chevaux de la jeunesse et leurs harnais ont été enlevés », pour dire que l'amour et la guerre, activités de la jeunesse, viennent à manquer dans la vieillesse, Hermann le remplace par les très ordinaires *pratum ridet* et *litus aratur*, p. 42). Il s'embrouille sûrement sur la terminologie. Il traduit le terme qui devait servir pour la métonymie par *translatio* et celui pour la métaphore par *transumptio*, mais quand Averroès les admet tous deux comme espèces du genre « substitution », Hermann utilise le terme *concombium* (p. 42). Quand Averroès dit que les discours poétiques sont imitatifs, Hermann traduit par *imaginatifs*, d'où des résultats assez désastreux pour la compréhension du texte (*ibid.*).

C'est encore pire lorsque Averroès utilise, pour « péripétie » et « reconnaissance », des termes équivalents à « renversement » et « découverte » ; Hermann ne trouve rien de mieux que de traduire par *circulatio* et *directio*, ce qui n'aide certes pas à clarifier les deux concepts (p. 53).

Mais Hermann n'est pas le seul responsable. Quand Butterworth (1980) affirme que d'injustes condamnations pèsent sur le *Commentaire moyen* et que celui-ci a plus de valeur qu'on n'a bien voulu le croire jusqu'à présent, il dit peut-être vrai en ce qui concerne la compréhension d'Averroès, mais il est trop indulgent en ce qui concerne la juste compréhension d'Aristote.

On se souvient de cette nouvelle de Borges, intitulée « La recherche d'Averroès » (*L'Aleph*), dans laquelle l'écrivain argentin imagine Abdulgualid Mohammed Ibn-Ahmed Ibn-Mohammed Ibn-Rusd s'essayant à commenter la *Poétique* d'Aristote. Il est tracassé par le fait qu'il ne connaît pas le sens des mots tragédie et comédie, déjà rencontrés neuf ans auparavant en lisant la *Rhétorique*. Et cela va de soi, puisqu'il s'agissait de formes artistiques inconnues de la tradition arabe. Or tandis qu'Averroès est tourmenté par le sens de ces termes obscurs – et c'est là toute la saveur de la nouvelle borgésienne – des enfants jouent sous ses fenêtres à incarner un muezzin, un minaret et des fidèles, et font donc du théâtre, mais ni eux ni Averroès ne peuvent s'en rendre compte. Plus loin, alors que le philosophe se fait raconter une étrange cérémonie vue en Chine, la description permet au lecteur de comprendre qu'il s'agissait d'une action théâtrale – mais les personnages de la nouvelle n'ont pas cette perspicacité. À la fin de cette véritable comédie d'équivoques, Averroès reprend sa méditation sur Aristote et conclut qu'« Aristù appelle tragédie les panégyriques et comédie les satires et anathèmes. Les pages du Coran et les inscriptions du sanctuaire

regorgent de tragédies et de comédies admirables ».

Les lecteurs sont portés à croire que cette situation paradoxale tient à l'imagination de Borges, alors que ce qu'il raconte correspond exactement à ce qui est arrivé à Averroès¹⁰. Tout ce qu'Aristote rattache à la tragédie est, dans le *Commentaire moyen*, rattaché à la poésie, plus précisément à cette forme poétique qu'est la *vituperio* ou la *laudatio*. Cette poésie épидictique se sert de représentations mais (bien qu'Averroès rappelle combien les hommes apprécient l'imitation des choses, non seulement à travers les mots mais aussi les images, le chant et la danse) elle n'en parle que comme de représentations verbales. De telles représentations entendent *inciter à des actions vertueuses*, et en ce sens leur intention est moralisante. Le *pragma* aristotélicien devient ainsi une entreprise vertueuse et volontaire (Hermann : *operatio virtuosa, que habet potentiam universalem in rebus virtuosis, non potentiam particularem in unaquaque rerum virtuosarum*, p. 47). Averroès comprend que la poésie tend à l'universel et qu'elle a pour but de susciter la pitié et la crainte pour frapper les esprits. Mais ces procédés tendent eux aussi à rendre persuasives certaines valeurs morales, et cette idée moralisante de la poésie empêche Averroès de comprendre chez Aristote le caractère fondamental de la fonction cathartique (et non didascalique) de l'action tragique.

On a affaire à une situation plus « borgésienne » lorsque Averroès doit commenter la *Poétique* 1450a 7-14, où Aristote énumère les composantes de la tragédie, à savoir *mythos*, *êthê*, *lexis*, *dianoia*, *opsis* et *melopoïia*. Averroès¹¹ entend le premier terme comme « affirmation mythique » (Hermann traduit *sermo fabularis*), le deuxième comme « caractère » (Hermann traduit *consuetudines*), le troisième comme « mètre » (Hermann : *metrum seu pondus*), le quatrième comme « croyance », c'est-à-dire la « capacité de représenter ce qui existe et ce qui n'existe pas de telle ou telle autre manière » (pour Hermann : *credulitas* ou en d'autres termes *potentia representandi rem sic esse aut sic non esse*). La sixième composante est correctement entendue comme « mélodie » (*tonus*) mais de toute évidence, Averroès pense à une mélodie poétique et non à la présence de musiciens sur scène. Le drame se produit avec la cinquième composante, *opsis*. Comme Averroès ne peut pas penser qu'il y ait représentation spectaculaire d'actions, en traduisant *opsis* par *nazar*, il pense à quelque chose qui mène à la « découverte de la justesse des croyances », c'est-à-dire un type d'argumentation qui démontre la bonté des croyances représentées (toujours à des fins morales). Et Hermann ne peut que s'adapter et traduire *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis*

non per sermonem persuasivum (hoc enim non pertinet huic arti neque est conveniens ei) sed per sermonem representativum.

Alors qu'il se méprend ainsi sur le spectacle, Averroès dit que la poésie épидictique n'utilise pas l'art de la dissimulation comme le fait la rhétorique (p. 79), et Hermann traduit *non utitur carmen laudativum arte gesticulationis neque vultu acceptione sicut utitur hiis retorica* (p. 50). Averroès avait d'ailleurs été induit en erreur à partir de 1450b 18 et suiv., où Aristote dit que le spectacle, bien que de nature à séduire le public, n'est pas propre à l'art poétique, en tant que la tragédie fonctionne même sans concours ni acteurs. Ainsi la concession aristotélicienne en vertu de laquelle la tragédie peut aussi être lue se transforme en annulation de l'*opsis*. De cette manière, ou du moins tel qu'il parvient aux lecteurs du Moyen Âge, le texte aristotélicien semble exclure l'unique aspect vraiment théâtral de la tragédie.

Enfin, l'équivoque est totale à propos de 1451a 36-1451b 14, où Aristote oppose la poésie à l'histoire, en ce sens que la poésie raconte des faits possibles, soit vraisemblables, soit nécessaires, mais toujours généraux, tandis que l'historien expose des événements réels mais particuliers. Ici, Averroès se méprend radicalement (p. 83-84) ; il dit que le poète parle de choses existantes et possibles, et souvent de choses universelles, tandis que « ceux qui inventent des paraboles et des histoires » (c'est-à-dire ceux qui étaient, pour Aristote, les historiens) feignent des choses fausses, inventent des individus qui n'existent pas et leur trouvent des noms. Hermann traduit (p. 52) *poete vere ponunt nomina rebus existentibus, et fortassis loquuntur in universalibus* et, faisant de l'historien un *fictor* (c'est-à-dire un diseur de fables), il dit de lui *fingit individua quae penitus non habent existentiam in re, et ponitur eis nomina*.

Averroès paraît sensible à la thématique de la métaphore, puisqu'il en parle dès le début de son commentaire (p. 60-61), quand Aristote au contraire n'en dit rien et s'en tient à discuter d'imitation. Pour Averroès, les compositions poétiques sont imitatives lorsqu'elles comparent une chose à une autre, et il prend pour exemple des cas où l'on décrit une chose « comme si » c'en était une autre (Hermann parlera, pour ces « particules de comparaison », de *sinkategoremata similitudinis*, p. 42) ; mais il cite également des cas de « substitution », procédé générique dont la métaphore et la métonymie sont des espèces. Pour la métaphore, Averroès parle immédiatement d'analogie, c'est-à-dire de relation à quatre termes. C'est justement dans ce contexte qu'il énonce une affirmation commune à la philosophie arabe, et qui exercera une

influence considérable sur la philosophie latine, à savoir que la poétique appartient à l'art de la logique¹².

Dans un autre contexte, alors qu'Aristote n'en fait pas mention, Averroès semble faire allusion à des métaphores, puisque à propos de ces choses rendues perceptibles par les sens à travers d'autres choses également perceptibles, il parle de la connaissance produite par des noms de constellations comme le Cancer (dans le sens de crabe). Il semble dire que ces rapprochements génèrent de l'incertitude (ou du moins qu'ils sont introduits par des expressions d'incertitude) et par là même une sorte d'effort cognitif, tandis que les comparaisons qui ne génèrent pas d'incertitude présentent un intérêt moindre (p. 97). Hermann traduit : *ut fiat representatio rerum sensibilibum per res sensibiles quarum natura sit ut quasi in dubio ponant aspectorem, et estimare faciant eum presentes esse res ipsas* (p. 59). On se rapprocherait ici d'une notion cognitive des tropes. Un peu plus tôt cependant, Averroès a dit que ces peintures imitatives doivent s'en tenir à des formules communément employées, évidemment pour ne pas engendrer de difficultés. Il n'y a plus de doute lorsqu'on comprend qu'il est en train de commenter 1454b 19-21, où sont analysées les méthodes pour rendre intéressante la reconnaissance ou agnition, et que l'incertitude est donc due à la reconnaissabilité de signes caractéristiques (Aristote est en train de parler de cicatrices, de bijoux, etc.). Averroès, qui ne pense pas au coup de théâtre, semble traiter la matière avec quelque hésitation (autrement il n'aurait pas introduit l'exemple du Cancer), et Hermann le suit avec la même confusion.

Il semble encore être question de métaphore en 1455a 4-6. Aristote traite alors de la reconnaissance par syllogisme, comme dans l'argumentation d'Electre dans les *Choéphores* : il est venu quelqu'un qui me ressemble, or personne ne me ressemble si ce n'est Oreste ; c'est donc Oreste qui est venu. Dans ce cas, Averroès comprend qu'on parle d'un individu semblable à un autre, par ressemblance de constitution ou de tempérament (p. 104). Ce discours sur la similarité conduit Hermann à parler de *metaphorica assimilatio* (p. 60), ce en quoi il se méprend bien sûr.

On en vient vraiment à la métaphore en 1457b et suiv. Le nom, d'après Aristote, peut être soit commun, soit métaphore, soit ornement (soit d'autres formes encore, mais moins intéressantes de notre point de vue). Averroès s'adapte à cette distinction (p. 121-122), ainsi que Hermann (p. 67), qui définit la métaphore comme nom *primarium, intromissum aliunde, transumptum, ou facticium*. Tous deux adoptent pareillement la distinction aristotélicienne entre métaphores du genre à l'espèce et

inversement, d'espèce à espèce, ou par analogie, et maintiennent l'exemple de la vieillesse comme soir de la vie.

Averroès et son traducteur s'en tiennent à l'énoncé aristotélicien : il est certainement utile d'utiliser des mots inhabituels si l'on veut frapper l'imagination du lecteur, mais inutile d'exagérer, au risque de tomber dans l'énigme. Mais lorsque, en 1459a 8, Aristote introduit la connaissance du concept de ressemblance (avec le verbe *theorein*), Averroès semble ne pas saisir l'allusion et se contente de dire que « quand la similarité de la substitution est très forte, elle rend l'imitation et la compréhension plus parfaites » (p. 134). Hermann traduit : *quando enim commutatio vehementis fuerit assimilationis, inducet bonitatem imaginationis et comprehensionis complectionem rei representatae simul* (p. 71). L'ensemble est indéniablement plus faible que le texte aristotélicien.

De façon générale, on est bien en peine de dire dans quelle mesure le commentaire averroïste a pu frapper l'imagination des Latins, puisqu'ils avaient affaire à des métaphores issues de la poésie arabe fort mal rendues par Hermann. Celles-ci, qui ne devaient pas manquer de sonner de manière inattendue aux oreilles du lecteur latin, auraient pu être une invitation à la hardiesse. Que dire de l'effet que pouvaient produire des métaphores comme : *Iam sol inclinatur et nondum perfecisti, et subdivisus in horizonte est quasi oculos strabi vel luscii*, ou encore : *Non est denigratus oculos antimonii pulvere, ut nigros habens oculos a natura* (p. 59-60) ?

Rares sont d'ailleurs les commentaires médiévaux consacrés au texte averroïste, du moins avant l'utilisation qu'en fera Gilles de Rome. Parmi ces textes, rassemblés par Dahan (1980, p. 193-239), on trouve des Gloses sur le *Translatio Hermanii*, une *Quaestio in Poetiam* et l'*Expositio supra Poetiam* de Bartholomé de Bruges. Il s'agit de résumés assez sommaires du texte averroïste, qui n'ajoutent rien d'utile à la compréhension d'Aristote, ni à celle d'Averroès. Tout au plus, dans les premières gloses, là où Hermann parle de *translatio* et *transumptio* comme de deux espèces de *concambium*, sont introduits deux exemples, tirés peut-être du *De consolatione* boécien, qui semblent être des cas de *transumptio*, à savoir : *sicut enim se habet liberalis ad pecuniam, sic mare ad aquas et sicut mare arenis siccis aquas ministrat, sic liberalis egentibus pecuniam*.

1.4. Poétique : la traduction de Guillaume de Moerbeke¹³

Par rapport au commentaire d'Averroès et à la traduction de Hermann, celle de Moerbeke paraît beaucoup plus fidèle à Aristote, malgré quelques égarements dus à certains manuscrits grecs. Lorsque, en 1457b 32, Aristote dit qu'on pourrait appeler le bouclier « coupe sans vin » (*aoïnon*), Moerbeke lit *oinou* et traduit *puta si scutum dicat « fyalam » non Martis sed vini* (p. 27).

Face à l'énigme de la ventouse, toujours d'après la version de son manuscrit, il traduit : *virilem rubicundum ut est ignitum super virum adherentem* (p. 28). Mais il traduit bien *seminans deo conditam flammam* et d'autres citations.

Les termes *tragodia* et *komodia* sont correctement traduits (mais par simple calque). N'oublions pas toutefois combien ils pouvaient sembler obscurs à un homme du Moyen Âge : d'après Guillaume de Saint-Thierry (*Comment. in Cant.*, PL 180), la comédie, bien qu'elle contienne des passages élégiaques évoquant les douleurs des amants, est une histoire qui se termine par une fin heureuse ; pour Honorius d'Autun (*De animae exilio et patria*, PL 172), les tragédies sont des poèmes qui parlent de la guerre, tel celui de Lucain, tandis que les comédies chantent les noces, comme les œuvres de Térence. C'est en effet parce qu'elle a un dénouement heureux, et non parce que c'est une œuvre théâtrale, que la *Commedia* de Dante est ainsi nommée. Hugues de Saint-Victor (*Didascalicon* II, 27 ; PL 176) dit que l'art du spectacle tient son nom d'art théâtral du mot théâtre, lieu où les peuples antiques se réunissaient pour les divertissements, et où l'on récitait à voix haute des événements dramatiques, avec des lectures de poèmes ou des représentations d'acteurs et de masques. Dans la *Poetria* de Jean de Garlande, on trouve une classification des genres littéraires dans laquelle la tragédie est définie comme *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*, tandis que la comédie est *carmen jocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudium* (cf. De Bruyne II, iii, 3). L'un des rares textes où semble se profiler une idée de la tragédie classique (mais par ouï-dire) est l'*Ars versificatoria* de Mathieu de Vendôme (II, 5 in Faral 1924) où la tragédie, citée parmi les arts *inter ceteras clamitans boatu, projicit ampullas et sexquipedalia verba* (il cite Horace, *Poët.* 97) et, poursuit Mathieu, *pedibus innitens coturnatis, rigida superficie, minaci supercilio, assuetae ferocitatis multifariam intonat conjecturam*. C'est trop peu pour comprendre le concept de tragédie chez Aristote, mais assez pour comprendre ce qu'étaient les actions théâtrales, étant donné que le Moyen Âge avait à l'esprit les jeux des *histriones* ainsi que le mystère sacré.

Dans la traduction de Moerbeke (p. 9-10), la mimésis est donc rendue par *imitatio*, pitié et terreur par *misericordia* et *timor*, pathos

par *passio*, les six parties de la tragédie deviennent *fabula*, *mores*, *locutio*, *ratiocinatio*, *visus* et *melodie*, et l'on comprend que l'*opsis* concerne l'action de l'*hypocrita*, c'est-à-dire de l'histrion ; il est question de *peripetie* et d'*anagnorisees* (*idest recognitiones*) et la distinction entre le poète et l'historien est clairement établie. Les oppositions entre style clair et style banal sont fidèlement rendues, même si par la suite, *glotta* est traduit par *lingua*, ce qui ne met pas en évidence la nature du barbarisme. Moerbeke traduit de manière acceptable 1457b 1 et suiv., où est définie la métaphore.

Le passage crucial dans lequel Aristote dit que « bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances », et emploie à cet effet *theorein* (1459a 8), est traduit par Moerbeke comme suit : *nam bene metaforizare est simile considerare* (p. 29). Le verbe *considerare* a une signification peut-être moins forte que le verbe grec, mais renvoie tout de même à l'univers de la connaissance.

Nous pouvons dire, pour conclure, que le lecteur latin aurait pu se faire une bonne idée du texte aristotélicien, sans que rien toutefois ne vînt souligner avec une force particulière la dimension cognitive de ses propositions.

1.5. Rhétorique : la traduction de Hermann l'Allemand

On a rappelé en 1.2. que plusieurs traductions de la *Rhétorique* paraissent au Moyen Âge : celle de l'arabe par Hermann l'Allemand, une *Translatio Vetus* anonyme et vers 1269-1270, la traduction du grec par Guillaume de Moerbeke. Des informations inexactes ont longtemps circulé sur la *Rhétorique* de Hermann l'Allemand. Certains pensaient, au vu de son titre, *Averroes in Rhetoricam*, qu'il s'agissait de la traduction du *Commentaire moyen* d'Averroès. Et puis, à cause également d'autres manuscrits qui portaient une *Didascalia in Rhetoricam Aristotelis ex glosa Alfarabi* (là où le commentaire aristotélicien d'Al-Fârâbi était, à l'origine, déjà incomplet), on croyait que le texte de Hermann n'utilisait que des textes arabes. On s'est assuré récemment (Bogges 1971) que Hermann avait traduit le texte aristotélicien de l'arabe, en insérant des passages du commentaire d'Averroès et du *Shifâ* d'Avicenne quand les manuscrits dont il disposait étaient incomplets (mais en rendant chaque fois l'insertion explicite). Dans la traduction des gloses d'Al-Fârâbi, Hermann dit explicitement avoir traduit la rhétorique aristotélicienne d'arabe en latin, et il le répète dans le prologue à la traduction de la *Rhétorique*.

Nous verrons ensuite quels problèmes cette traduction extrêmement laborieuse, dont le traducteur lui-même savait l'insuffisance, pouvait poser au lecteur latin. Nous n'en connaissons d'ailleurs que trois manuscrits, deux complets et un fragmentaire, ce qui laisse supposer qu'elle a très peu circulé¹⁴.

Un exemple de l'embarras du traducteur est révélé par le cas des *asteia*. À la fin du chapitre 10, Hermann décide de sauter des passages du texte aristotélicien qu'il n'arrive pas à traduire, et il commente : *Plura talia exempla ad idem facientia, quia greca sapiebant sententiam non multum usitatam latinis, dimissa sunt, et subsequitur quasi conclusio auctoris*. Citons encore l'un des manuscrits (Tolède, cf. Marmo 1992, p. 32, n. 8) où il est dit, au chapitre 11 : *Ideoque pulchre dicit Astisius in suis transsumptionibus quasi ante oculos statuende ea que transumendo loquitur*. On peut penser que l'original arabe avait compris *asteia* comme un nom propre, et que Hermann a suivi cette interprétation.

1.6. Rhétorique : la Translatio Vetus (V) et la traduction de Guillaume de Moerbeke (G)¹⁵

Nous examinerons maintenant les solutions fournies par V et G en référence aux passages-clés du texte aristotélicien énumérés en 1.2.

1404b 12. Que ce qui est « étranger » et *thaumaston* soit agréable semble assez clair aussi bien dans V (*mirabiles enim absentium, delectabile autem mirabile est*) que chez G (*admiratores enim advenarum sunt, delectabile autem quod mirabile est*).

1405a 9. V dit : *manifestum et delectabile et externum habet maxime metaphora, et assumere non est ipsam ab alio*. G traduit : *evidentiam et delectationem et extraneitatem habet maxime metaphora, et accipere ipsam non est ab alio*. Tous deux font comprendre qu'il ne suffit pas, pour faire de bonnes métaphores, d'imiter seulement celles déjà codifiées.

1405a 12. Des verbes comme *phainesthai* et *skopein* sont rendus dans V par *videri* et *intueri*, chez G par *apparire* et *intendere*. Ce sont donc des *verba cognoscendi*.

1405a 24. V ne saisissant pas le bon mot des pirates fournisseurs, traduit de manière erronée *et latrones se ipsos depredatores vocant*, tandis que G parle avec justesse d'*acquisiteores*.

1405b 12. L'idée que la métaphore met la chose sous les yeux est bien comprise (*in faciendo rem coram oculis* dans V, *in faciendo rem*

pre oculis chez G). Par la suite, toutes les occurrences de cette même expression sont également bien traduites.

1406b 20. Les traducteurs sont embarrassés, non sans raison, par la distinction entre métaphore et *eikon*. V commence par traduire *eikon* par *conveniens*, rendant l'expression *est autem et conveniens metaphora* obscure, mais aussitôt après il traduit le même terme par *ymagines*. G traduit *assimilatio*. Dans les deux traductions toutefois, le contexte permet de clarifier qu'il s'agit d'une similitude (dans les deux cas, Achille *ut leo fremit* ou *fremuit*).

1410b 6 et suiv. On en vient à la définition des *asteia*. V rend le terme par *solatio* et G maintient *asteia*. Dans le second cas en particulier, on doit penser que le lecteur médiéval ne comprenait pas ce dont il était question (voir in Marmo 1992 les équivoques que cela entraîne dans le commentaire de Gilles de Rome). On s'attendrait à ce que de nombreux exemples repris à Aristote viennent clarifier ce concept, mais malheureusement la traduction de ces formules subtiles n'est pas satisfaisante. Beaucoup d'exemples aristotéliens sont tout bonnement omis. Dans V, les trières comme des moulins coloriés deviennent *milones curvas*, et chez G *molares varios*. La pierre qui roule sans honte sur le sol devient *lapis... inverecundius ad eum qui est inverecundus* dans V, et *lapis... qui inverecundus ad facile verecundabilem* chez G. La javeline qui s'élance, impétueuse, à travers la poitrine n'est pas traduite dans V, tandis que chez G apparaît inopinément une *gibbosa falerizantia*. Dans V, la métaphore du brin de chaume pour la vieillesse devient un incompréhensible *quando enim dicit senectutem bonam, facit doctrina et cognitione propter genus*. G traduit plus proprement *quando enim dixit senectutem calamum fecit disciplinam et notitiam per genus*. En 1412a 13 et suiv., la métaphore d'Archytas sur la ressemblance entre un arbitre et un autel (car l'un et l'autre sont le refuge de tout ce qui souffre l'injustice) devient dans V *sicut Archites dixit idem esse propter hanc et altarem* (peut-être parce qu'il était écrit sur son manuscrit *dia tauten* au lieu de *diaiteten*, l'arbitre) alors que G ne commet pas cette erreur. Il reste donc difficile d'évaluer le degré d'excitation que pouvait éprouver le lecteur médiéval face à ces pseudo-hardiesses si obscures, perçues tantôt comme insipides, tantôt comme insensées.

Curieusement, dans ce même passage, les deux traducteurs rendent bien la partie conceptuelle. Dans V, les bons enthymèmes *faciunt nobis doctrinam expeditam* et on parle à leur propos de *cognitio* (c'est-à-dire la *gnôsis* aristotélienne). G dit que les bons enthymèmes *faciunt nos addiscere celeriter* et que *cum hoc quod dicuntur notitia fit*. Il semble également clair, même si la traduction

est elliptique sur ce point, que la métaphore doit nous faire voir les choses en action et que, comme la philosophie, elle doit nous faire *inspicere* (un terme qui traduit bien *theorein*) une ressemblance *a propriis et non manifestis* (V), alors que G parle, avec moins de force mais davantage de clarté, d'un bon mot qui fait *bene considerare similitudinem in multibus distantibus*. En 1412a 17, face au terme *epiphaneia*, V traduit hardiment *epyphania*, tandis que G, ne saisissant pas le sens d'apparition et de révélation, dit *in superficie*.

Quant au passage 1412a 18, dans lequel Aristote dit que face au bon mot hardi, le lecteur étonné reconnaît n'avoir pas bien vu les choses et s'être trompé, il est bien rendu (même si par la suite V, après avoir essayé de traduire l'exemple des cigales qui chanteront de terre pour elles seules, saute un bref passage sur les énigmes et rend l'idée de mots inédits par *inania*). G, en revanche, traduit le passage sur les énigmes (qui savent *nova dicere*) et sait rendre l'idée du mot inédit (*inopinatum*) et du paradoxe qui s'ensuit.

Nous dirons pour conclure que les deux versions pouvaient permettre de comprendre la position aristotélicienne, mais il est fort peu probable que les termes techniques fussent immédiatement intelligibles, d'autant que la traduction des exemples n'aidait sûrement pas à mieux comprendre leur définition.

1.7. Infortune médiévale de la Poétique et de la Rhétorique

Différentes raisons expliquent que le Moyen Âge ait accordé peu d'attention à ces traductions. La première, c'est que la rhétorique, jusqu'au XIII^e siècle, faisait partie du *trivium*, dont la poétique en revanche était exclue. Ainsi, Dahan (1980) observe que ni Alain de Lille dans son *Anticlaudianus*, ni Honorius d'Autun, ni Hugues de Saint-Victor, ni Robert Grosseteste dans son *De artibus liberalibus*, pas plus que Jean de Dacie dans son *De divisione scientiae*, etc. ne s'occupent de poétique.

Vers le XIII^e siècle commence à s'affirmer une autre division des sciences, d'origine stoïcienne, en vertu de laquelle la philosophie se répartit en logique, éthique et physique ; poétique et rhétorique font alors partie de la logique. Cette idée est déjà présente chez Augustin, mais reportons-nous à la définition isidorienne in *Etymologiae* II, 24, 3 : *Philosophiae species tripartita est : una naturalis, quae graece physica appellatur [...] ; altera moralis, quae graece ethica dicitur [...] ; tertia rationalis, quae graece vocabulo logica appellatur*.

Toujours au XIII^e siècle, à travers Gundisalvi, s'affirme en Occident la classification arabe qui considère poétique et rhétorique comme parties intégrantes de l'*Organon* aristotélicien (voir, par exemple, le *Shifa* d'Avicenne et le *De scientiis* d'Al-Fârâbi). Hermann présentait en effet sa traduction comme une aide apportée aux spécialistes de logique (*suscipiant igitur, si placet, et huius editionis Poetriae translationem viri studiosi, et gaudeant se cum hac adeptos logici negotii Aristotilis complementum*).

Alors qu'il ne connaît pas la *Rhétorique* aristotélicienne, Albert le Grand fait de la rhétorique une discipline logique (voir par exemple *Liber de praedicabilibus* I, 4) et dans son *Liber Primus Posteriorum Analyticorum*, il inclut également la poétique dans la logique (cf. Dahan et Rosier-Catach éd., 1998, p. 77 et Marmo 1990, p. 159-163)¹⁶.

En tant que parties de la logique, poétique et rhétorique étaient entendues comme des discours de persuasion susceptibles d'être utilisés à des fins politiques et morales ; Gundisalvi justement définit la poétique comme une partie de la science civile, qui est à son tour une partie de l'éloquence, et dont le but est d'apprendre et de divertir aussi bien dans le domaine de la science que dans celui des bonnes mœurs.

C'est Roger Bacon qui consolide la position arabe selon laquelle rhétorique et politique sont des parties de la logique, avec des fins morales et civiles (cf. Rosier-Catach 1998). Bacon, dans la *Moralis philosophia* (septième partie de l'*Opus majus*), s'inspirant de la traduction que Gérard de Crémone a faite du *De scientiis* d'Al-Fârâbi, va repérer dans les discours rhétoriques et poétiques la méthode qu'il entend établir pour convaincre les infidèles de la supériorité du christianisme. Il est à la recherche d'un *sermo potens ad inclinandum mentem* et comme il l'affirme dans l'*Opus majus* III, le langage vaut mieux que toute guerre. Or si les arguments dialectiques et démonstratifs peuvent émouvoir l'intellect spéculatif, alors poétique et rhétorique sont capables d'ébranler l'intellect pratique (*Opus majus* III).

L'argument poétique n'a rien à voir avec le vrai et le faux. La poétique consiste en l'étude des moyens de stimuler émotionnellement l'auditeur grâce à un style grandiloquent, ce dont les Saintes Écritures offrent le plus haut exemple. Dans la *Moralis philosophia*, l'imitation (*similitudo*) est conçue comme un moyen pour comparer par exemple la vertu à la lumière et le péché à d'horribles choses.

Bacon toujours, dans les *Communia mathematica*, dira que

l'argument poétique fait usage de beaux discours pour que l'esprit soit conquis par l'amour de la vertu et apprenne à haïr le vice. Voilà l'utilité de ces ornements que sont le mètre et le rythme, comme de certains textes des Écritures¹⁷.

Indépendamment de Bacon, l'idée que poétique et rhétorique sont des parties de la logique et qu'elles concernent la science morale et civile fait son chemin chez ceux qui ont pu approcher les premières traductions aristotéliennes. On comprend alors pourquoi ceux qui discutaient de ces problèmes, plutôt que de s'intéresser à une sémiotique de l'*elocutio*, donc à une étude technique des métaphores, fixaient davantage leur attention sur les modes de l'argumentation.

Thomas connaît manifestement ces traductions (sauf évidemment celle de la *Poétique* par Moerbeke), mais dans son commentaire aux *Analytiques postérieurs* I, il envisage la logique comme judicative (*Premiers* et *Seconds analytiques*), sophistique (*Réfutations sophistiques*) et inventive (*Topiques*, *Rhétorique* et *Poétique*). Par conséquent, *poetae est inducere ad aliquod virtuosum per aliquam praecedentem representationem*.

Buridan, lui, fera allusion au fait que la poétique, au lieu de dire clairement les choses comme la rhétorique, à des fins du reste toujours éducatives, *scientiam delectabilior obscurare nititur, per verborum transuptionem* (cf. Dahan 1998, p. 186).

Mais Bacon donne une autre explication à la faible circulation des vulgarisations ou traductions aristotéliennes : celles-ci étaient mal traduites et d'une compréhension difficile. Bacon dit avoir personnellement connu Hermann. Dans la *Moralis philosophia* VI, il affirme que Hermann lui aurait avoué (*dixit mihi*) ne pas connaître suffisamment la logique pour bien traduire la rhétorique, raison pour laquelle il n'avait pas osé traduire la *Poétique* et s'était limité au commentaire d'Averroès. Ainsi, remarquait-il, nous ne pouvons savoir ce qu'Aristote pensait de la poétique, mais pouvons seulement « flairer » et non savourer ce qu'il voulait dire, comme il advient d'un vin transvasé trop de fois d'un récipient à l'autre¹⁸.

Bacon dit dans l'*Opus majus* I que deux livres de logique sont négligés par les modernes : l'un est traduit avec le commentaire d'Al-Fârâbi, l'autre est une présentation d'Aristote faite par Averroès et traduite sans la reproduction du texte du philosophe¹⁹. Dans l'*Opus majus* III, il répète que les traductions latines de la logique aristotélienne et des commentaires d'Avicenne non seulement sont

rares, mais qu'elles ne sont pas lues²⁰. Toujours dans la *Moralis philosophia* (V, 255), il cite le commentaire d'Averroès à la *Poétique* comme unique source d'information sur le texte aristotélicien, mais reconnaît qu'il n'est lui aussi connu que de quelques-uns²¹. Et dans l'*Opus majus* III, il se plaint des traductions d'Aristote, établies *cum defectu translationis et squalore* – si bien qu'on n'y peut rien comprendre – et souligne le tort que cela a causé à la culture de son temps.

On déduit de ces textes que Bacon ne connaissait pas encore la traduction de la *Rhétorique* de Moerbeke, qui paraîtra en effet plus tard, et qu'il aurait peut-être traitée avec plus d'indulgence. Mais l'opinion de Bacon, très sévère à l'encontre de presque tous les traducteurs, sans qu'elle leur oppose de critères propres pour une traduction correcte (cf. Lemay 1997), indique que les textes averroïstes, même s'ils circulaient, n'étaient connus que de quelques-uns, qui les considéraient en outre avec suspicion. Quoi qu'il en soit, ces traductions étaient peu disponibles dans le milieu universitaire, en dehors duquel travaillait d'ailleurs Bacon. Thomas cite un bref passage de la *Rhétorique* traduite par Hermann dans la *Summa contra gentiles* et plus tard, dans la *Summa theologiae* I-II, 29, 6, il le reprend en citant Moerbeke. La traduction de Moerbeke justement connaîtra une meilleure fortune, puisqu'elle circulera dans de nombreux manuscrits et sera à la base du commentaire de la *Rhétorique* fait par Gilles de Rome entre 1272 et 1274²².

Et c'est bien parce qu'il dispose d'une traduction moins fantaisiste que les précédentes que la théorie de la métaphore de Gilles de Rome paraît indubitablement plus mûre, grâce à l'élaboration d'une véritable stratégie de confrontation critique entre les différentes traductions (voir Marmo 1998 et le chapitre 7 in Eco et Marmo 2005, intégralement dû à Marmo).

Mais nous voici arrivés à la fin du XIII^e siècle. Après le commentaire de Gilles de Rome viendront ceux de Jean de Jandun et de Buridan²³, mais trop tard, dirions-nous, pour que la théorie aristotélicienne de la métaphore puisse exercer quelque influence décisive sur la pensée scolastique. On verra que la « métaphorologie » médiévale a d'autres origines, d'autres textes inspirateurs et d'autres issues.

1. Cf. à ce propos Lorusso 2005, Manetti 2005, Calboli Montefusco 2005, Calboli

2. Sur le fait que la métaphore ne découvre pas la similarité, mais la *constitue*, et qu'elle est un instrument cognitif non tant parce qu'elle nous fait mieux connaître une chose donnée, mais parce qu'elle nous fait découvrir un nouveau mode d'organiser les choses, on se reportera non seulement à Black, mais à Ricœur (1975 : 246) ou à Lakoff, Johnson (1980 : 215).

3. Il s'agit de l'*Introductio in syllogismos categoricos*, du *De categoricis syllogismis*, du *De hypotheticis syllogismis*, du *De divisione* et du *De differentiis topicis* (PL 64). Il faudra attendre le XIII^e siècle pour que Guillaume de Moerbeke propose de nouvelles traductions des traités aristotéliens, en plus d'une traduction du commentaire d'Ammonius du *De interpretatione*, avec le texte intégral d'Aristote.

4. La traduction boécienne des *Réfutations sophistiques*, par exemple, fut revue par Jacques de Venise au XII^e siècle, puis retraduite au XIII^e siècle par Guillaume de Moerbeke, et sa circulation fut modeste.

5. Ce n'est qu'avec sa traduction du grec par Jacques de Venise (XII^e siècle), sa révision par Guillaume de Moerbeke (XIII^e siècle), sa traduction de l'arabe par Gérard de Crémone (fin du XII^e siècle) et son commentaire par Robert Grosseteste que ce texte entre dans la culture médiévale et qu'il est admis de plein droit dans ce que l'on appellera la *Logica nova*.

6. D'ailleurs, seuls deux manuscrits de cette époque sont connus. La *Poétique* n'entre dans le monde des humanistes qu'à travers la traduction du grec en latin par Georges Valla (1495). Ce dernier ne connaissait pas la traduction de Moerbeke.

7. Dont il sera question dans l'essai suivant.

8. Le *Commentaire moyen* sur la *Poétique* est publié en anglais in Butterworth 1980. Le texte de Hermann paraît sous le titre « Averrois expositio seu Poetria Ibn Rosdin », in *Aristoteles Latinus, De arte poetica*, éd. Minio-Paluello (Leyden, Brill, 1968). Les citations de chacune des deux œuvres renvoient aux pages de ces éditions modernes.

9. « *Postquam, cum non modico labore consummaveram translationem Rhetorice Aristotelis, volens mittere ad eius Poetiam, tantam inveni difficultatem propter disconvenientiam modi metrificandi in greco cum modo metrificandi in arabico, et propter vocabulorum obscuritatem, et plures alias causas, quod non sum confisus me posse sane et integre illius operis translationis studiis tradere latinorum.* » (p. 41.)

10. Borges tire certainement ses informations du résumé minutieux des deux Commentaires par Marcelino Menendez y Pelayo dans son *Historia de las ideas estéticas en España* (1883, I).

11. Pour Averroès, voir Butterworth 1980, p. 75-79 ; pour Hermann, voir Minio-Paluello 1968, p. 48-49.

12. Au sujet de cette thèse, voir Marmo 1990.

13. La traduction de Moerbeke se trouve également dans l'*Aristoteles Latinus* édité par Paluello ; nos citations se réfèrent aux pages de cette édition.

14. Pour toutes ces informations et pour les passages cités, voir Boggess 1971.

15. Les références textuelles et la pagination sont tirées de l'*Aristoteles Latinus, Rhetorica*, éd. B. Schneider, Leyden, Brill, 1978.

16. Il faut attendre Gilles de Rome pour trouver des classifications qui incluent la poétique de manière autonome, même si Dahan (1980, p. 178) relève déjà des allusions à cette position chez Guillaume de Conches et Richard de Saint-Victor.

17. « *Utitur sermonibus pulchris et in fine decoris, ut rapiatur animus subito in amorem virtutis et felicitatis, et in odium vicii et pene perpetue que ei respondent. Et ideo sermones poetici qui sunt completi et pulchritudine et efficacia movendi animum debent esse ornati*

omni vetustate loquendi prosaice at astricti omni lege metri et ritmi, sicut Scriptura Sacra [...] ut decore et suavitate sermonis animus subito et fortiter moveatur. » (Cf. Hackett 1997, p. 136, n. 6.)

18. « *Olfacere ejus sententiam, non gustare. Vinum enim, quod de tercio vase transfusum est, virtutem non retinet in vigorem.* » (*Moralis philosophia* VI, 267, cité in Rosier-Catach 1998, p. 95, auquel nous sommes également redevable des citations suivantes.)

19. « *Moderni [...] duos libros logicae meliores negligunt, quorum unus translatus est cum Commentum Alpharabii super librum illum, et alterius expositio per Averroem facta sine textu Aristotelis est translata.* »

20. « *Quoniam autem libri Logica Aristotelis de his modis, et commentarii Avicennae, deficiuntur apud Latinos, et paucae quae translata sunt, in usu non habentur nec leguntur, ideo non est facile esprimere quod oporteat in hac parte.* »

21. « *Quoniam vero non habemus in latino librum Aristotelis de hoc argumento [la Poetica], ideo vulgus ignorat modum componendi ipsum ; sed tamen illi, qui diligentes sunt, possunt multum de hoc argumento sentire per Commentarium Averrois et librum Aristotilis, qui habetur in lingua latina, licet non sit in usu multitudinis.* »

22. L'attention pour les deux textes aristotéliens est ravivée tout au plus au xive siècle, où des citations de la traduction de Hermann paraissent dans certains florilèges (cf. Boggess 1970).

23. Encore inédits (voir Marmo 1992).

De la métaphore à l'analogia entis

2.1. Poétiques et rhétorique

Si, comme on l'a vu, l'idée d'une valeur cognitive de la métaphore, telle qu'elle se profilait chez Aristote, n'a pas eu prise sur la pensée du Moyen Âge latin, il s'agit maintenant de voir comment s'est développée, dans ce milieu, une idée de métaphore non immédiatement liée aux définitions aristotéliennes.

C'est de la rhétorique classique que les idées sur les *figurae elocutionis* parviennent au Moyen Âge, et plus particulièrement des œuvres rhétoriques cicéroniennes, de la *Rhetorica ad Herennium* et de Quintilien, ainsi que de grammairiens latins comme Donat et Priscien. Les divisions de la métaphore proposées par Quintilien (*Institutio* VIII, 6) montrent de manière assez évidente combien, en passant à travers ces auteurs, les notions aristotéliennes se transforment. Si pour Aristote, dans la *Poétique* (1457b), la métaphore était le transfert du nom propre d'une chose à une autre, chez Quintilien aussi il est question de *verbi vel sermonis a propria significatione in alia cum virtute mutatio*, si bien qu'on change non seulement la forme des mots, *sed et sensuum et compositionis*. Mais Aristote distinguait les métaphores par transfert du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce ou par analogie, tandis que Quintilien, même s'il parle de comparaison (comme dans *cet homme est un lion*, qui est une similitude abrégée), prend en considération des comparaisons ou substitutions entre genres animés (le pilote pour le cocher), entre animé et inanimé (*lâcher la bride à la flotte*), entre inanimé et animé (*le mur des Argiens* pour leur résistance) et par attribution d'animation à une chose inanimée (*le fleuve qui s'indigne contre le pont*). En outre, ces quatre modes se divisent en sous-espèces qui comprennent le changement du

rationnel au rationnel, de l'irrationnel au rationnel, du rationnel à l'irrationnel, de l'irrationnel à l'irrationnel, du tout aux parties et inversement.

Ce qu'il y a encore d'aristotélicien chez Quintilien, c'est que la métaphore peut être, outre un ornement (comme lorsqu'on parle de *lumen orationis* ou de *generis claritas*), un instrument de connaissance quand elle trouve un nom, donc un semblant de définition, pour quelque chose qui autrement n'en aurait pas (comme lorsque les agriculteurs parlent de trésors des vignes ou de moissons assoiffées). Mais on ne peut pas dire que Quintilien insiste outre mesure sur cette fonction, dont on pourrait dire qu'elle est « lexicalement substitutive » plutôt que cognitive, car son but est de pallier la *penuria nominum*.

Donat (IV^e siècle) fait une autre proposition, en reprenant le schéma de Quintilien mais avec une esquisse d'analyse sémique : en effet, il parle de métaphore comme *translatio* d'une chose animée à une chose animée, d'une chose inanimée à une chose inanimée, d'une chose animée à inanimée et d'une chose inanimée à animée, avec des exemples pour chaque cas¹.

Vient ensuite la définition de tous les autres tropes ; il est intéressant de relever que pour l'allégorie et l'énigme, Donat se base sur un critère implicite accepté par tout le Moyen Âge, et valable encore aujourd'hui pour la rhétorique. La métaphore, prise à la lettre, semble absurde (sémantiquement inacceptable) ; c'est pourquoi il faut présupposer (nous dirions aujourd'hui, *par implicature*) qu'on se trouve face à un sens figuré. En revanche, on a affaire à une allégorie quand il y a un sens selon la lettre et que la présence d'un deuxième sens doit être inféré sur la base d'indices contextuels (d'après la leçon d'Augustin, dont il sera question plus avant). Donat donne l'exemple de *et iam tempus equum fumantia soluere colla* pour dire qu'il est temps de terminer son poème, et bien qu'il nous semble que ce soit là une bonne métaphore, Donat a raison de laisser entendre qu'il n'est pas insensé que quelqu'un soit tenté d'ôter la bride aux chevaux (même si ce serait bizarre, dans ce contexte donné) ; par conséquent il s'agit d'une allégorie et non d'une métaphore. Le même critère vaut pour l'énigme².

Dans ces définitions, toutefois, Donat ne précise pas dans quelle mesure l'obscurité est véhicule de connaissance. Enfin, nous trouvons chez Donat quelque chose qui rappelle l'*eikon* aristotélicien, c'est-à-dire la similitude : « *Icon est personarum inter se vel eorum quae personis accidunt comparatio, ut os humerosque deo similis* » (*Ars maior* III, 6, éd. Holtz, p. 673).

Parmi les définitions de la métaphore au haut Moyen Âge, voici celle des *Etimologiae* d'Isidore de Séville (I, 37, 2) : « *metaphora est verbi alicujus usurpata translatio, sicut dicimus fluctuare segetes, gemmare vites* », évidente dérivation de Cicéron et de Quintilien, qui reprend également à ce dernier la distinction du passage d'animé à inanimé, d'inanimé à animé, et ainsi de suite. Isidore ne mentionne pas le fait que les substitutions n'ont pas de fonction cognitive, au contraire, il les considère comme des transferts « *decentissime decoris gratia [...] ut oratio perornetur* » (I, 37, 5).

Isidore compte parmi ceux (il y en a aussi chez les Modernes) qui – après avoir accepté une métaphore comme *fluctuare segetes* – considèrent comme inacceptable son contraire, *segetare fluctus*³, comme si cette hardiesse inouïe offensait le sens métaphorique commun, alors qu'il juge capable de réciproque l'échange entre ailes et rames, justement parce que « *alae navium et alarum remigium dicuntur* » (*ibid.*). La bonne métaphore est donc quelque chose qui « se dit » déjà. Il semble que peu d'espace soit laissé à la hardiesse non encore codifiée, qu'évidemment *non dicitur*...

On retrouve les définitions de Donat presque littéralement dans le *De schematibus et tropis* de Bède et de là, elles se diffusent sans trop de variations dans beaucoup de textes médiévaux. Ce qui change éventuellement par rapport à Donat, ce sont les citations et leur commentaire⁴.

Quant à savoir si c'est à cause de sa difficulté que le trope est subtil, cela n'est jamais explicité, même s'il est sous-entendu que c'est la lecture de l'interprète des Écritures qui le rend manifeste. La tradition tendra plutôt à privilégier les tropes immédiatement compréhensibles sur ceux obscurs et ingénieux.

L'*Ad Herennium* (IV, 45) invitait déjà à la modération : « *Translationem prudentem dicunt esse oportere, ut cum ratione in consimilem rem transeat, ne sine dilectu temere et cupide videatur in dissimilem transcurrisse.* » Alcuin (*De rhetorica*, in Halm 1863, p. 37) rappelle qu'il faut apprendre ce que les Auteurs ont produit de bon, et lorsqu'on se sera accoutumé à leur façon de parler, on ne pourra faire autrement que parler de manière ornée.

Alcuin considère que la bonne métaphore sert à rendre plus claire la chose qu'on ne pourrait dire avec d'autres mots, mais sans verser dans l'exagération. L'éducation littéraire, du moins telle qu'elle s'organise à partir de la *Scola palatina*, est fondée sur l'imitation des Anciens et la panoplie métaphorique doit elle aussi s'en tenir à des modèles bien rodés. Les exemples sont canoniques (*gemmare vites, luxuriari messem, fluctuare segetes*) et, à la question de savoir jusqu'à

quel point il est permis d'oser des métaphores très (trop) hardies, répond un appel à la modération, en vertu duquel une métaphore provocatrice est rejetée comme *stercus curiae*⁵.

Des siècles plus tard, un protohumaniste raffiné comme Jean de Salisbury, dans le *Metalogicon* (I, 19), dira que la grammaire dispose les tropes, mais *solis eruditissimis patet usus eorum : unde et lex eorum actor est, qua non permittuntur longius evagari. Regulariter enim proditum est, quia figuras extendere non licet*. Il citera Quintilien, rappelant que *virtus enim sermonis optima est perspicuitas et facilitas intelligendi*, et dira que la cause des tropes est la nécessité, ou bien l'ornement.

Le même Jean (*Metalogicon* III, 8), alors qu'il concède des métaphores où brille la ressemblance physique, dirions-nous, entre deux choses, condamne des expressions comme « la loi est la mesure (ou l'image) des choses qui sont justes par nature » parce qu'il n'y a rien, dans le concept de loi, qui ressemble à la mesure ou à l'image (il tire en effet son exemple des *Topiques* VI, 2 140 7 et suiv.).

Cela voudrait-il dire que les poètes médiévaux ne savaient pas inventer des métaphores inédites ? Naturellement, toute l'histoire de la poésie médiévale est là pour dire le contraire, et nous trouvons admirables de hardiesse *l'aiuola che ci fa tanto feroci* (« l'aire asséchée de quoi nous faisons proie ») ou *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse* (« Galehaut fut le livre et son trouvère »)⁶. En outre, une grande partie de la poésie et de la prose médiévale a souvent cédé au charme de l'expression énigmatique. Il suffit de penser à l'esthétique dite *hispanique* (cf. De Bruyne 1946, I, 1, 4, et Herren 1974), ou aux *Epitomae* de cet étrange rhéteur du VII^e siècle que fut Virgile de Toulouse (cf. Polara 1979), sans parler du *trobar clus* des Provençaux.

Il semble toutefois que ces mêmes auteurs, qui apprécient les énigmes et l'obscurité lorsqu'ils composent ou citent avec admiration d'autres textes, se montrent beaucoup plus prudents au moment de passer à la théorie. Par exemple, Virgile de Toulouse dit qu'il y a des compositions poétiques qui aspirent à une vivacité d'esprit qu'il appelle *leporia* (faisant ainsi penser aux *asteia* aristotéliens), mais il rappelle que ce faisant, la poésie se distingue de la rhétorique parce qu'elle est *angusta atque oscura* (*Epitomae* IV, 6). C'est pourquoi il faut condamner les polisseurs de mots, *tornores logi* (IV, 7) ; la *leporia* révèle une *mordacitas* mais n'évite pas le mensonge. Doit-on dire que « *sol in occasu metitur maria* », quand nulle chose créée ne peut mesurer (*metiri*) la profondeur des mers ? Mieux vaut dire « *sol in occasu tinguunt mare* ». Peut-on dire « *ventus e*

terra roborum radices evellit altas » (IV, 8), quand on sait que le vent ne déracine que les chênes ? Pour Virgile donc, alors qu'il était permis d'inventer des néologismes, de trouver des étymologies insensées et de composer des énigmes chiffrées, en revanche il fallait s'y prendre prudemment avec les métaphores.

Parmi les Provençaux (cf. De Bruyne 1946, II, 3, p. 332⁷), Allégret avertit que « [son] vers paraîtra insensé au sot », et Bernart de Venzac promet « un vers de paroles véridiques mais [qui] pour les sensés sera un sujet de trouble et pour les moins sages, de scandale » si l'on n'accepte pas une double lecture. Cependant Guiraut de Borneil, s'il défend d'un côté le style obscur (« je vais chercher et je ramène comme par la bride de beaux mots chargés et pleins d'un sens [à la fois] étrange et naturel, que tous ne savent pas découvrir »), de l'autre il prend ensuite parti pour le *trobar plan* et reconnaît qu'il y a plus de sens à faire des vers compréhensibles qu'à mélanger des mots (« *Qùeu cuid qàtretan gran sens – es, qui sap razo gardar, com los motz entrebeschar* »).

Il est vrai que les différents traités sur le style grave font souvent l'éloge de la difficulté qu'il faut faire naître dans l'esprit du lecteur, de sorte que la diversité des exemples efface l'ennui et *tamquam cibum aurium, invitet auditorem* (Geoffroy de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi* II, 2, 5)⁸. Pourtant, les exemples ne concernent habituellement pas des métaphores difficiles, mais plutôt des amplifications, des descriptions qui génèrent des hypotypes, comme lorsque pour dire que des gens montent sur un navire et se préparent au voyage, on conseille bien huit manières de décrire l'action et de la rendre évidente.

En somme, il semble qu'apparaisse un hiatus entre pratique poétique et théorisation rhétorique. Lorsqu'il s'agit de théoriser, la métaphore simple et immédiatement compréhensible, si possible déjà codifiée, est préférable.

Geoffroy de Vinsauf (*Poetria nova*, 1705-1708) dira qu'il y a trois façons de se former : à travers l'art dont on suit les règles, par l'usage auquel on se plie et par imitation des modèles. Jean de Salisbury (*Metalogicon* 1, 24) raconte comment Bernard de Chartres menait ses leçons : il indiquait ce qui était simple et conforme à la règle, montrait les figures grammaticales et les couleurs rhétoriques, les finesses de raisonnement et, pour éduquer au *splendor orationis*, il montrait les merveilles de la *translatio* (c'est-à-dire de la métaphore) *ubi sermo ex causa probabili ad alienam traducitur significationem*. Et ceux qui ne suivaient pas ses avertissements étaient éduqués *flagellis et poenis*. S'il faisait remarquer le plagiat, toutefois il ne le punissait

pas – comme pour dire que le larcin était préférable à ce qu’une hardiesse trahisse la *causa probabilis*, c’est-à-dire des affinités acceptables entre métaphorisant et métaphorisé.

Par ailleurs, même dans les règles classiques pour distinguer style grave, médiocre, modéré et défectueux ou exténué, ou le style humble et pastoral, le géorgique ou médiocre, et l’épique ou sublime ou grave, de la *Rhetorica ad Herennium* aux *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam* (remontant probablement au XI^e siècle), en passant par le *De ornamentis verborum* de Marbode de Rennes jusqu’aux *artes poeticae* entre XII^e et XIII^e siècles (Mathieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf et Jean de Garlande), les exemples des mots à utiliser sont toujours canoniques : *lychnos* vaut mieux que *lucerna* ; de Karolus, on dira en style grave qu’il est *Ecclesiae clipeus et pacis columna*, mais il sera défectueux de dire qu’il est *clava pacis*, modéré ou médiocre qu’il est *Ecclesiae custos* et défectueux qu’il est *militiae baculus*, il sera humble de dire que *In tergo clavam pastor portat, ferit inde – presbyterum, cum quo ludere sponsa solet*, mais défectueux de dire *Rusticus a tergo clavam trahit et ter tonse* (ou *bertonso*) – *testiculos aufert, prandia laeta facit*. Les termes métaphoriques pour définir les styles sont eux aussi définis par la tradition, en vertu de quoi on parlera de style *fluctuans et dissolutum, turgidum et inflatum, aridum et exsanguie* (Mathieu de Vendôme, *Arsversificatoria* I, 30).

Ce qui est le plus apprécié des métaphores, c’est leur *color rhetoricus*, donc leur valeur ornementale, car pour les théoriciens des poétiques médiévales, la fin propre de la poésie reste quand même l’élégance et la grâce : pour Mathieu de Vendôme (*Ars versificatoria*, III, 18), « *fiunt autem tropi ad eloquii suavitatem* ».

Une tentative assez singulière pour doter d’une règle logico-sémantique la génération de bonnes métaphores est celle de Geoffroy de Vinsauf, qui tente dans le *Documentum de arte versificandi* (II, 3, 4-22) d’établir des procédés codifiés, fondés sur l’identité de propriété entre métaphorisant et métaphorisé⁹. On établit ainsi que le verbe *nascere* ne convient proprement qu’aux animaux, mais on identifie en lui quelque chose de commun à d’autres actions, comme « commencer ». On peut alors dire *nascuntur flores*, en ce sens que les fleurs *incipiunt esse*, ou *nascitur istud opus*, ou *nata est malitia in diebus nostris*. En procédant de manière analogue, on dira *pubescit humus*. Pour Geoffroy, cet artifice « *est planissima via ad inveniendum translationes* » (II, 3, 11).

Certains (Dronke 1986, p. 14-16 et Bertini 2003, p. 35) ont décelé chez Geoffroy une notion précise de la fonction cognitive de la

métaphore, qu'il aurait reprise à l'*Épître XIII* (83-84) où Dante dit des choses qu'il a vues au cours de son voyage céleste qu'on doit en parler *per assumptionem metaphorismorum* puisqu'elles ne peuvent être exprimées *sermone proprio*. Toutefois – laissant de côté Dante, sur lequel on reviendra – Geoffroy répète qu'en construisant des métaphores, ce serait pécher que de ne pas extraire les propriétés de celles qui sont *expressissime et apparentissime similia* (II, 3, 17-18). Il est évident que le lait et la neige sont blancs, et le miel doux, mais Geoffroy ne semble pas conseiller l'individuation de propriétés non évidentes, grâce auxquelles construire des similitudes inattendues. Au contraire (in II, 3), il accuse d'être *turgidus et inflatus* ce style *qui nimis duris et ampullosis utitur translationibus*, comme si l'on disait *ego transivi per montes belli* au lieu de se contenter de dire *per difficultates belli*.

Le même auteur propose en effet, dans la *Poetria nova* (765 et suiv.), des métaphores pour ainsi dire préfabriquées. Au lieu de : *aurum fulvum, lac nitidum, rosa prae rubicunda, mel dulcifluum, flammae rutilae, corpus nivis album*, mieux vaut dire : *dentes nivei, labra flammea, gustus mellitus, vultus roseus, frons lactea, crinis aureus*. On fera bien de dire que le printemps *peint* la terre en fleurs, que le temps clément *apaise*, que *dorment* les tempêtes, que *gisent* les vallées profondes car, en transmettant des actions humaines à des choses non humaines, l'homme se voit lui-même dans la nature, comme dans un miroir. Mais on en revient toujours au procédé canonique d'anthropomorphisation de l'inanimé. Du reste, si Geoffroy hasarde une règle que nous avons appelée logico-sémantique, il ne suggère de fait aucun critère pour la juste individuation des propriétés pertinentes.

2.2. Références et exemples dans la pensée philosophique

On pourrait attendre davantage d'implication de la part de philosophes qui s'occupent de la juste signification des termes et de la différence entre signes univoques et signes équivoques. Dans son essai « Prata rident », Rosier-Catach (1997) examine un lieu canonique de la pensée doctrinale médiévale, à savoir justement l'exemple de la métaphore *prata rident* (qui apparaissait déjà dans *Ad Herennium* 4). Chose remarquable, cet exemple revient sous la plume d'auteurs très différents, d'Abélard à Théodore de Chartres et Guillaume de Conches, jusqu'à Thomas d'Aquin, pour déborder ensuite dans les discussions sur l'analogie ou encore sur la *translatio*

in divinis, c'est-à-dire l'usage de métaphores pour parler de Dieu.

Abélard part d'une note du commentaire boécien aux *Catégories* selon laquelle, si l'on nomme *auriga* le *gubernator* du navire et qu'on le fait *ornatus causa*, il n'y a pas d'équivoque possible. Abélard dit être du même avis car le texte, dans ces cas-là, n'assume l'acception figurée que pour un temps limité, comme cela se produit quand on dit *ridere* au lieu de *florere* pour les prés (*Glossae super Predicamenta*, éd. Geyer, p. 121). Le sens figuré n'advient pas *per institutionem*, mais seulement dans un certain contexte, *per abusioem translationis, ex accidentale usurpatione* (*Super Peri herm.*, éd. Geyer, p. 364). Nous n'avons pas ici affaire à la *translatio aequivoca* due à une *penuria nominum*. Ce cas ressemble plutôt à celui de l'*oppositio in adiectum*, comme dans *homo mortuus*, où *homo* signifie (en ce cas seulement) « cadavre ».

Guillaume de Conches (*Glosae in Priscianum*) parlera de *locutio figurativa*, plus ou moins comme Abélard (Rosier-Catach 1997, p. 161-164). Robert Kilwardby dit que dans le trope, l'expression n'est pas comprise comme *intellectus primus* mais comme *intellectus secundus*, non *simpliciter* mais *secundum quid*. Dans les *Flores rhetorici* (du Maître de Tours du XII^e siècle), il est question de l'union des mots par « décent mariage » et il est fait timidement allusion aux inférences que l'on peut tirer d'une métaphore, en vertu de quoi on peut passer de *prata ridet* à *prata luxuriant floribus* ou *prata floribus lasciviunt*. Rosier-Catach (1997) parle ici de témoignage de la conscience de la productivité de la métaphore ; mais l'allusion paraît bien timide. Disons plutôt que ces textes entretiennent vivement la préoccupation que la métaphore ne soit pas trop « filée » afin que, d'une similitude établie sur une propriété, on n'infère pas illicitement d'autres propriétés. En ce sens, la *Dialectica Monacensis* (II, 2, in De Rijk 1962-67, II, p. 561) juge extravagant de tenter le syllogisme suivant : *Quicquid ridet habet os – pratum ridet – ergo habet os*.

Position ô combien sensée d'un point de vue logique. Et pourtant, pour comprendre au contraire comment l'on procède, quand on veut faire d'une métaphore un instrument de nouvelle connaissance et d'invention, il faut voir ce que Tesauro est capable de tirer, en plein baroque, d'une figure qui commençait désormais, en son temps, à « puer ». Lisons, dans le *Cannocchiale aristotelico* (éd. Zavatta, 1670, p. 116 et suiv.), la longue analyse consacrée au rire des prés qui montre combien d'idées nouvelles et d'images relatives peuvent naître d'un développement adéquat du premier trope. Tesauro s'exerce sur plus de cinq pages en variations par inférence du noyau originaire, dans un jeu pyrotechnique à la subtilité baroque, mais

qui révèle les façons infinies d'envisager la fécondité des prés pouvant naître de cette métaphore : *iucundissimus pratorum risus, ridibunda vidimus prata, ridenter prata florent, pratorum risio oculos beat, ridentissime prata gliscunt...* Puis on en vient au renversement de la métaphore : *hac in solitudine moestissima videres prata, sub Canopo squalida ubique prata lugent*, ou bien on obtient, par soustraction de propriété humaine : *prata rident sine ore, risus est sine cachinno*, et par extension de la métaphore à des parties du pré ou à la terre entière, on a : *virides rident ripae, laeta exultant gramina, fragrantissimi rident flores, alma ridet tellus, rident segetes*.

En reliant ensuite le rire des prés aux choses antécédentes, concomitantes et consécutives, on verra germer des enthymèmes subtils concernant le retour du soleil du tropique d'hiver vers le signe du Bélier, le souffle de Zéphyr fécondateur de la terre, les tièdes vents du sud, les pluies du printemps, la fuite des neiges, les semences de l'automne. D'où : *solī arridentia prata reditum gratulantur, suavissimis Austri delibuta suaviis subrident prata*, ou encore : *Dubitas cur prata rideant ? Imbribus ebria sunt*, et ainsi de suite. Et si l'on concède aux prés le rire de l'homme, pourquoi ne pas leur céder aussi les circonstances qui accompagnent le rire ? D'où : *pulcherrima pratorum facies, tondentur falce virides pratorum comae, crinita frondibus prata virent, micantes pratorum oculi, flores...*

Mais si nous avons ici recours à Tesauro, c'est pour mieux souligner, par contraste, la timidité de chacune des théories médiévales de la métaphore.

2.3. Métaphore, allégorisme et symbolisme universel

Pourquoi le Moyen Âge ne réserve-t-il à la métaphore qu'une simple fonction ornementale et pourquoi ne lui reconnaît-il pas de fonction cognitive, du moins sur le plan théorique ? La réponse est double : (i) pour le Moyen Âge, celui qui, en parlant par métaphores « réelles » (*in rebus*), nous enseigne quelque chose, c'est Dieu, et il ne reste plus à l'homme qu'à découvrir le langage métaphorique de la création ; (ii) si l'homme parle de Dieu, alors aucune métaphore n'est efficace et, tout comme le langage littéral, celle-ci ne parvient pas à rendre compte de sa nature insondable.

Pour pouvoir étudier cet aspect de la culture médiévale et de sa sémiotique implicite, il faut établir des différences précises entre métaphore, symbole, allégorie. Sur ces sujets voir dans ce livre *Art*

et beauté dans l'esthétique médiévale (Chap. 6) et *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin* (§ 5.5 et 5.8), nous pouvons donc nous limiter ici à rappeler les différences entre l'allégorisme universel (*in factis*), l'allégorisme scripturaire (*in factis*) l'allégorisme liturgique (*in factis in verbis*) et l'allégorisme poétique (*in verbis*). Pour l'heure, nous pouvons parler génériquement de langage *figural* pour tous ces cas où *aliud dicitur, aliud demonstratur*¹⁰, où il y a, en quelque sorte, *translatio* d'un terme ou d'une séquence de termes (ou mieux, du contenu qu'ils expriment) à un autre qui en constitue, d'une certaine manière, le sens second. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir la façon dont le Moyen Âge fixe son attention sur des phénomènes de sens second, ou *figural*, qui ne sont pas ceux de la métaphore littéraire.

Si on s'arrête sur l'allégorisme poétique, dont la poésie mondaine use abondamment, songeons à la forêt obscure ou à l'entier *Roman de la Rose* : il imite les façons de l'allégorisme scripturaire, mais les faits qu'il expose sont fictifs. Or c'est précisément à propos de l'allégorie des poètes que se nouent des problèmes intéressants.

Le Moyen Âge abonde en lectures allégoriques des textes poétiques (cf. De Bruyne 1946, II, 3, 7). Un premier cas est offert par les fables qui, bien entendu, parlent d'événements évidemment faux, en mettant par exemple en scène des animaux parlants, mais dans l'intention de communiquer une vérité morale. La lecture des différents traités où sont prescrites les manières de lire correctement les œuvres poétiques (voir par exemple le *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirschau) montre qu'il s'agit de véritables exercices d'analyse textuelle. Face au texte poétique, on doit se demander qui est l'auteur, quel est son but et son intention, le caractère du poème, c'est-à-dire le genre auquel il appartient, l'ordre et le nombre de livres, pour examiner ensuite les rapports entre *littera*, *sensus* et *sententia*. D'après le *Didascalicon* de Hugues de Saint-Victor, la *littera* est la disposition ordonnée des mots, le *sensus* est le sens facile et clair de la phrase tel qu'il apparaît à la première lecture, la *sententia* est une forme de signification plus profonde, que seuls le commentaire et l'interprétation permettent d'atteindre¹¹.

Tous les auteurs insistent sur la nécessité primordiale d'examiner la lettre pour exposer le sens des mots difficiles, justifier les formes grammaticales et syntaxiques, indiquer les figures et les tropes. Après quoi, on passe au sens entendu par l'auteur, tel que la lettre le suggère. Puis au sens caché, en vertu duquel *aliud dicitur et aliud demonstratur*. Or il semble qu'il y ait des versions discordantes au sujet de la différence entre *sensus* et *sententia*. Dans une fable d'Esope ou d'Avien par exemple, certains pensent que la *sententia*

devrait être la vérité morale exprimée par la fable, qui fait que dans l'histoire du loup et de l'agneau, les loups sont les méchants et les agneaux les innocents. Mais ce sens, que l'auteur rend si explicite, tout en le dissimulant sous l'*integumentum* de la parabole, est-ce le *sensus* ou la *sententia* ? D'aucuns pensent que les fables ont un sens *parabolique*, immédiatement offert au lecteur, alors que la *sententia* serait une vérité allégorique plus cachée, proche de celle des Écritures (cf. De Bruyne 1946, II, 3, p. 326-327¹²).

Le *Virgile au Moyen Âge* de Comparetti (1937) présente les sources qui invitaient le Moyen Âge à une lecture allégorique du poète-prophète romain. Peut-être les médiévaux avaient-ils connaissance d'un commentaire homérique de Donat aujourd'hui perdu ; on sait en tout cas qu'ils connaissaient le commentaire de Servius et les remarques de Macrobie sur Virgile. Virgile était présenté non seulement comme le plus grand parmi les poètes (Homère n'était qu'une légende et ses textes n'étaient pas connus), mais encore comme le plus savant parmi les hommes. Ainsi Bernard de Chartres, Jean de Salisbury ou Bernard Silvestre (entre autres) lisaient les six premiers livres de l'*Enéide* comme une représentation des six âges de la vie. Mais quelle différence faire entre cette recherche de la *sententia* allégorique et la découverte du sens parabolique d'une fable ? Le sens parabolique semble dépendre strictement du sens littéral, à un niveau de subtilité inférieur à celui de la *sententia* allégorique.

Pour Ulric de Strasbourg (*De summo bono* I, 2, 9 ; cf. De Bruyne 1946, II, 3, 2, p. 317-318¹³), même si les fables disent en apparence des choses fausses, on peut les prendre comme vraies, étant donné que la chose signifiée n'est pas celle véhiculée par les mots, mais bien plutôt par le sens que ces mots expriment. Alexandre de Hales suggérerait d'ajouter aux quatre sens de l'Écriture (historique, allégorique, moral et anagogique) le sens parabolique, qu'il ramenait au sens historique tout en distinguant par ailleurs, à l'intérieur du sens historique, celui *secundum rem*, c'est-à-dire le sens littéral des faits narrés, et celui *secundum similitudinem*, comme c'est le cas dans les paraboles¹⁴.

De Bruyne (1946, II, 3, 1, p. 312-313¹⁵) tente de ranger ces différences parmi les divers sens de la manière suivante : le sens littéral peut être *propre* (autrement dit historique, qui donne raison aux événements), ou *figuré*, c'est-à-dire *typique* (au sens où l'individu représente l'universel), *parabolique* ou *allégorique* (ou typico-figural, *in factis*) et *moral* (au sens profane, comme dans les fables) ; quant au sens spirituel, il peut être *allégorique* (stricto sensu) ou *typique* (au sens théologique habituel), *tropique* (ou *moral*) ou *anagogique*.

Dès lors, on devrait souligner une différence entre sens métaphorique (où la lettre semble mensongère si on ne l'entend pas comme figurée) et sens moral de la fable, lequel pourrait ne pas être respecté sans que la fable cesse pour autant de signifier littéralement des choses compréhensibles, bien que considérées comme fausses. Mais peut-être semblait-il également faux, pour les médiévaux, qu'un pré puisse rire ou qu'un animal puisse parler, sauf que la fausseté était *in adiecto* dans le premier cas, et que dans le second, elle était dans le cours des événements narrés. Par ailleurs, d'après ces instructions pour les lectures des textes, il est bon d'identifier les métaphores sans avoir à y appliquer d'effort herméneutique particulier, tandis que pour lire Esope, un effort interprétatif, même minime, s'avère nécessaire pour comprendre la vérité morale que l'auteur voulait exprimer. C'est que nous sommes ici face à trois sens différents : (i) le sens des métaphores qui, comme on l'a vu, ne constitue jamais un problème ; (ii) le sens parabolique des fables, où il faut indubitablement attribuer à l'auteur une intention moralisante, pour ne pas rester ancré à la lettre, mensongère – sens moral qui n'est toutefois pas obscur mais évident ; (iii) et le sens de l'allégorie, qui nous fait connaître *per speculum et in aenigmate*.

En milieu doctrinal, les choses se compliquent du fait des intolérances envers l'interprétation allégorique de la poésie mondaine ; par exemple, Jean de Salisbury (*Polycraticus* VII, 12) dira que, « puisque les lettres humaines ne doivent pas signifier en les voilant certains mystères, il est ridicule d'y chercher autre chose que le sens littéral et inepte d'écrire de telle manière que l'art ait besoin de commentaires savants¹⁶ » (De Bruyne 1946, II, 3, p. 317¹⁷).

Ce nœud sera résolu, de manière aussi exemplaire qu'étonnante, par Thomas d'Aquin.

2.4. La théologie symbolique du Pseudo-Denys

Reste à déterminer si, après avoir perdu ses fonctions cognitives propres dans la poésie et dans le texte scripturaire lui-même, la métaphore pourrait assumer une fonction révélatrice dans une théorie des noms divins – là où il s'agit toujours de nommer quelqu'un dont aucune expression littérale ne peut rendre raison.

Au ^{vii} siècle, dans le sillage du néoplatonisme, l'idée de l'Un comme insondable et contradictoire entre dans le monde chrétien

avec le Pseudo-Denys l'Aréopagite. Dans ses écrits, il dit de la divinité qu'elle « n'est ni matière ni exempte d'essence, de vie, de raison ou d'intelligence, ni corps ; qu'elle n'a ni figure ni forme, ni qualité ni quantité ni masse ; qu'elle n'est dans aucun lieu, qu'elle échappe à toute saisie des sens ; qu'elle ne perçoit ni n'est perçue [...] ; qu'elle n'est ni âme ni intelligence, qu'elle ne possède ni imagination ni opinion ni raison ni intelligence ; qu'elle ne peut s'exprimer ni concevoir ; qu'elle n'a ni nombre, ni ordre, ni grandeur [...] ; qu'elle n'est ni essence, ni perpétuité, ni temps [...] ; qu'elle n'est ni ténèbre, ni lumière, ni erreur, ni vérité [...] » et ainsi de suite sur des pages et des pages d'une fulgurante aphasie mystique (*Théologie mystique*, IV-V, p. 182-184¹⁸). Comment pourra-t-on parler de noms divins « si la Dêité dépasse tout raisonnement et toute connaissance, [est] absolument supérieure à l'intelligence et à l'essence, embrassant toutes choses et les rassemblant, les comprenant et les anticipant, mais elle-même inaccessible à toutes prises, si elle exclut et sensation et image et opinion et raisonnement et contact et science » et si elle « échappe à toute expression et transcende tout nom » (*Noms divins* I, 5, 73) ? Ne sachant comment l'appeler autrement, Denys nomme la divinité « Ténèbre plus que lumineuse du Silence », un silence dans lequel « on apprend les secrets de cette Ténèbre » (*Théologie mystique* I, 1, p. 177), « Ténèbre plus lumineuse que la lumière » (*Théologie mystique* II, p. 180). À première vue, il s'agit d'oxymores, qui expriment justement une contradiction, donc l'impossibilité d'une définition univoque, mais ils n'en sont pas moins des oxymores basés sur des métaphores.

Cependant, Denys ne cesse d'insister sur l'impossibilité, pour une métaphore ou un symbole, d'exprimer la nature divine. Ce faisant, il oscille entre une sorte d'attitude mystérique (sous l'influence de différentes sources d'origine non chrétienne) et une théologie symbolique, attentive au devoir de faire comprendre, même aux simples, la nature de Dieu.

Du point de vue mystérique, Dieu est ineffable, et la seule manière d'en parler adéquatement est le silence : en remontant des choses inférieures aux choses supérieures, le discours ne peut que devenir muet (*Théologie mystique* III, p. 181-182). Lorsque quelqu'un parle, c'est pour dissimuler les mystères divins à ceux qui ne peuvent les pénétrer : « il convient parfaitement aux passages mystiques de l'Écriture de cacher sous des énigmes indicibles et sacrées, et de soustraire ainsi au vulgaire la sainte et mystérieuse unité de ces intelligences qui n'appartiennent pas à notre monde. Car tous ne sont pas saints et, comme dit l'Écriture, il n'est pas bon

que tous connaissent » (*Hiérarchie céleste* II, 2, p. 189-190). Les discours que l'on fait sur Dieu sont comme « les boucliers qui garantissent cette science inaccessible, que la foule ne doit point contempler » (*Lettre* IX, 1, p. 353).

Cette attitude mystérique est constamment contredite par l'attitude opposée, c'est-à-dire la persuasion théophanique (qui fascinera Erigène) selon laquelle, Dieu étant la cause de toutes les choses, tous les noms lui sont destinés, au sens où chaque effet renvoie à sa Cause (*Noms divins* I, 7), de sorte que l'on attribue à Dieu la forme et la figure d'un homme, du feu, de l'ambre, on loue ses oreilles, ses yeux, ses cheveux, son visage, ses mains, ses épaules, ses ailes, ses bras, son dos et ses pieds, on lui façonne des couronnes, des sièges, des verres, des cratères et d'autres objets pleins de mystère (*Noms divins* I, 8).

Entre ces deux extrêmes s'avance la théologie symbolique, qui cherche à faire comprendre la nature de Dieu à travers des similitudes ou symboles sensibles (*Lettre* IX, 1, p. 350 : *aistheta symbola*). Toutefois il doit être bien clair que ces références, effectuées par voie symbolique, ne sont jamais adéquates. D'où la nécessité que ces représentations dénoncent leur très faible hyperbolicité (si l'on m'autorise cet oxymore) :

Que des métaphores sans ressemblance soient plus aptes à élever spirituellement notre intelligence, je ne pense pas qu'aucun homme sensé puisse en disconvenir ; des figures sacrées de nature plus relevée induiraient vraisemblablement en erreur plus d'un homme, car elles les pousseraient à imaginer les essences célestes comme des figures d'or ou comme des êtres lumineux lançant des rayons, de belle stature, revêtus de somptueux vêtements, resplendissant de feux inoffensifs [...]. Pour épargner un tel péril [...], la haute sagesse des saints théologiens a saintement condescendu à user de métaphores sans ressemblance [avec leur objet]. Ce faisant, elle empêche notre tendance vers la matérialité de se contenter paresseusement d'images insuffisantes, et en même temps elle élève la partie de l'âme qui tend vers les hauteurs et, par la laideur même de ces métaphores, elle l'aiguillonne de telle façon que même des êtres trop enclins aux désirs matériels ne puissent les juger ni possibles ni véridiques ni croire jamais que les spectacles supracélestes aient la moindre ressemblance avec ces figures triviales.

(*Hiérarchie céleste* II, 3, p. 191-192)

À la fin de la citation, Denys poursuit sur une apparente contradiction : il observe qu'aucune chose n'est vraiment abjecte ni dépourvue de beauté, puisque l'Écriture affirme (in Genèse 1, 31) que toutes les choses étaient belles. Mais il s'agit là d'un tribut payé à cette sensibilité pancaliste qui s'emparera de tout le Moyen Âge. Ce qui pose problème, c'est plutôt le fait que soit introduite ici l'idée, qui revient à plusieurs reprises dans le *corpus* dionysien, de la dénomination par *similitude dissemblable* ou dissimilitude inconvenante (voir entre autres *Hiérarchie céleste* II, 2-3), en vertu de quoi la divinité est aussi appelée parfois au moyen de « métaphores d'origine vulgaire, lorsqu'on parle, par exemple, d'Onguent suave, de Pierre angulaire. Il arrive aussi que l'Écriture use de figures animales, qu'elle [lui] attribue les propriétés du Lion et de la Panthère, qu'elle la représente comme un Léopard ou comme une Ourse déchaînée » (II, 5, p. 194), jusqu'à attribuer à Dieu la forme d'un Ver¹⁹.

À ce sujet, on a souvent pensé que pour le Pseudo-Denys, le nom qui exprime le mieux l'inexprimabilité de la nature divine se fonderait sur une analogie inversée, où les propriétés opposées, et non les propriétés semblables, sont pertinentisées. Certaines interprétations occultistes de ces passages parlent d'une image de Dieu se reflétant sur la surface de la mer terrestre par symétrie renversée (et c'est en ce sens que saint Paul aurait dit, dans le fameux passage de l'épître aux Corinthiens I, 13, que nous voyons aujourd'hui *per speculum*). S'il en était ainsi, on attendrait qu'une théorie de l'analogie inversée vienne corroborer l'idée d'une dénomination qui obscurcit pour pousser l'intelligence à chercher – et l'on serait donc très proche de la notion de la métaphore comme procédé cognitif. On aurait également pu relier cela à une proposition aristotélicienne forte (cf. *Rhétorique* 1405a) : si deux contraires appartiennent au même genre, il sera alors efficace de dire de celui qui mendie qu'il prie, et de celui qui prie qu'il mendie. Et ce serait un beau défi, pour une sémiotique de la métaphore, de rendre raison d'un processus au cours duquel on substitue deux choses en jouant non sur leurs propriétés communes mais sur l'écartement maximal entre des propriétés opposées (en appelant par exemple la mer solide, Dieu maléfique, ou bienveillant le regard de la Méduse). En vérité, tous les exemples que le Pseudo-Denys donne au fur et à mesure ne représentent pas du tout des cas de similitude dissemblable (au sens ci-dessus exposé) mais plutôt et au mieux, de similitude hardie, qui réunit des choses divines et des choses humaines sur la base de ressemblances vraiment « inconvenantes », mais ressemblances tout de même.

Un cas extrême de dissimilitude est cité dans la *Lettre IX*, 5, où l'on fait l'examen d'un passage du Psaume 78 dans lequel Dieu semble s'enivrer. Comme il est aussi indécent qu'inacceptable qu'une divinité soit ivre, le Pseudo-Denys, accomplissant des prodiges d'herméneutique, décide qu'« alors que, dans notre langage, l'ivresse signifie péjorativement un abus de boisson qui nous prive de l'intelligence et du bon sens, quand il s'agit de Dieu on doit prendre l'ivresse en bonne part et n'y voir rien d'autre que la surabondante démesure de tous les biens qu'il contient en lui à titre de cause ; et si l'homme ivre est hors de son bon sens, appliquant l'image à Dieu, on doit comprendre que dans sa transcendance, qui est au-delà de toute intelligence, il se sépare de l'acte intellectif [...]. Ivre de tout bien possible, affirmons simplement que Dieu est ainsi hors de soi, car c'est trop peu dire que de lui attribuer tout ensemble la plénitude de tous les biens [...] » (*Lettre IX*, 5, p. 358). Bel exercice d'acrobatie allégorique, alors que le Psaume, qui est en train de représenter Dieu en proie à la colère, dit : « Puis le Seigneur se réveilla, comme un homme endormi – pareil au guerrier subjugué par le vin. » Et comme attribuer la colère à Dieu constituait un procédé normal d'anthropomorphisation dans la Bible, ce passage joue vraiment sur une similitude : Dieu se réveille tellement en colère qu'il ressemble à un homme ivre. Image forte, qui *met* vraiment *sous les yeux* la colère divine, selon la formule aristotélicienne, mais que Denys ne voit pas, à cause de son manque d'intérêt pour le mécanisme de la métaphore, tandis qu'il est attentif aux exercices les plus subtils de l'allégorie. Si bien que, comme le veut Augustin, puisque le sens littéral paraît répugnant, on cherche *in factis* un sens spirituel.

Le vrai problème, c'est que Denys ne fait pas de distinction claire entre métaphore et allégorie, et tend à réunir les deux sous la rubrique du symbolique. Il a déjà été abondamment question de la différence entre métaphore et allégorie. Quant à savoir ce qu'est un symbole par rapport à ces deux techniques rhétoriques, cette question reste ouverte, et le restera encore longtemps (cf. Eco 1984, 4) : on peut considérer une image en forme de mandala lumineux et rutilant comme un symbole dans différentes cultures, sans qu'elle soit pour autant ni allégorie, ni métaphore.

Dès lors, on s'attendrait à ce que Denys considère les allégories comme des procédés didascaliques (ou aptes à voiler la vérité aux profanes) et les symboles comme des épiphanies enflammées propres à rendre évidente la science secrète. À vrai dire, aucun des exemples de théologie symbolique fournis par Denys n'a à voir avec la théorie moderne du symbole, pas plus qu'ils n'offrent

d'alternative. Arrêtons-nous sur quelques exemples.

Dans la *Hiérarchie* I, 2, il dit que les Écritures utilisent des formes poétiques pour la représentation d'intelligences sans figure, mais on ne saisit pas clairement s'il entend, par formes poétiques, des allégories (*in verbis*) ou des métaphores. Dans le passage déjà cité, où il est question de la dénomination de Dieu à travers les choses les plus basses, comme le lion ou l'ours, l'exemple auquel renvoie Denys est certainement tiré d'Osée (5, 12-14) : Dieu, toujours en colère, dit qu'il sera comme une teigne pour Ephraïm et comme la carie pour la maison de Juda, qu'il sera comme un lion pour Ephraïm et comme un lionceau pour la maison de Juda. Non que la teigne ou le lionceau soient des « symboles » de la divinité. Il n'est pas dit que Dieu est une teigne ou un lion, mais qu'en certaines occasions, il agira comme ses enfants ont l'habitude de voir agir la teigne et le lion. Il s'agit de similitudes ou de métaphores (*in verbis*, évidemment) très compréhensibles, auxquelles les prophètes nous ont habitués. Thomas d'Aquin aurait dit que l'auteur biblique *entendait littéralement dire* que Dieu, au comble de sa propre fureur, n'entend pas donner de répit à ses enfants pécheurs.

De même, lorsque dans la *Lettre* IX, le Pseudo-Denys parle de ces « énigmes secrètes et audacieuses » en vertu desquelles les Écritures comparent les choses divines à la rosée ou au miel, il pense encore à Osée (14, 6) : « Je serai comme la rosée pour Israël », ou au psaume XIX, 10-11 : « Les jugements de Yahvé sont [...] savoureux plus que le miel. » Cette fois, on n'est plus face à un Dieu plein de colère mais plein d'amour, et la métaphore le met sous les yeux. Le miel n'est pas du tout symbole de Dieu.

Ces métaphores sont évidemment compréhensibles, puisque au miel on attribue traditionnellement le bon goût et la douceur, à la carie l'irritante persévérance, à la rosée une bienfaisante fonction fertilisante. Du reste, quand le Pseudo-Denys craint que toutes les propriétés du métaphorisant ne soient pas connues, il les énumère, en bon encyclopédiste de son époque. Dans la *Hiérarchie céleste* (XV, 2), traitant de la description symbolique du feu, il relève que l'Écriture représente « des roues enflammées, des animaux ardents et des hommes en quelque sorte fulgurants », « des monceaux de braise brûlante et des fleuves roulant des flammes dans un fracas étourdissant ». Puis il observe : « Il me semble que c'est, en effet, l'image du feu qui révèle le mieux la façon dont les intelligences célestes se conforment à Dieu » (p. 236-237), et il poursuit en énumérant une série de propriétés traditionnellement attribuées au feu. Le feu passe à travers toutes les choses sans se mêler à rien, on ne peut le saisir mais il saisit toute chose, il demeure secret s'il ne

trouve aucune matière pour révéler sa présence, transforme les choses, les régénère par sa chaleur, ne connaît pas le mélange, tend vers les hauteurs, est pénétrant, se meut lui-même et meut les autres, embrasse tout tandis que rien ne le contient, est actif, puissant, semble mort si on le néglige mais apparaît brusquement si on le sollicite, s'élance irrésistiblement, etc. Avec une encyclopédie de ce genre, on produit sans difficulté non seulement des métaphores mais encore des allégories centrées sur le feu. Le feu n'est pas un symbole obscur qui dit et ne dit pas, qui fait allusion sans dévoiler : il met sous les yeux (si on le connaît dans sa nature propre, comme Denys montre qu'il le connaît lui-même) les réalités surnaturelles dont il est métaphore ou allégorie, mais sans effort.

On peut en dire autant de la lumière, et du soleil comme sa source, auxquels Denys consacre de très belles pages dans les *Noms divins* (IV, 4) – pages qui seront à l'origine d'une grande partie de l'esthétique médiévale de la lumière (cf. Eco 1956, 1987).

Les pages (toujours dans les *Noms divins*) où Denys dit que Dieu peut être appelé Bien, Beauté ou Être sont en revanche d'un registre très différent. Il ne parle pas ici d'entités terrestres, d'animaux, de choses, de phénomènes naturels, qui peuvent devenir image ou métaphore de choses divines, mais bien de ce que la scolastique appellera propriétés transcendantes de l'Être. Le problème est le suivant : nous pouvons, connaissant la carie par expérience, la comparer à Dieu, mais nous sommes capables de dire d'une chose qu'elle est bonne, ou qu'elle est belle, uniquement en tant que nous voyons certaines choses de l'expérience prendre part, de manière réfléchie, aux propriétés de la divinité. « En tout être nous distinguons, en effet, participation et participé, appelant beau ce qui a part à la Beauté, et Beauté la participation à cette cause qui fait la beauté de tout ce qui est beau. Mais il s'agit du Beau suressentiel, on l'appelle aussi Beauté, à cause de cette puissance d'embellissement qu'il dispense à tout être dans la mesure propre à chacun [...] » (IV, 7, p. 100)²⁰.

De même, ce qui est suressentiellement Bien (et Beauté) sera désigné comme « Être pur et comme celui qui donne rang d'essence à tout ce qui existe » (V, 4, p. 130). « Possédant en effet préexistence et prééminence, [Dieu] a contenu d'avance en lui tout être, je parle ici de l'être en soi, et c'est grâce à cet être en soi qu'il a produit la substance de tous les êtres quels qu'ils fussent » (V, 5, p. 131).

Un pas a été franchi. Le chemin ne va plus *vers le haut* (de la carie à Dieu) mais *vers le bas*, de Dieu à la chose belle ou bonne. Les noms

divins appartiennent étroitement à la divinité, et uniquement par subordination aux choses. Cette subordination n'est pas d'ordre métaphorique, mais plutôt d'ordre métaphysique. Les propriétés de la carie sont semblables à celles de Dieu par défaut de notre imagination, qui peut seulement imaginer ainsi le caractère implacable de la colère divine (qui est évidemment bien autre chose). La similitude est posée *in verbis*, et les *verba* sont évidemment inadéquats pour exprimer un objet aussi sublime. Il semble donc que la métaphore qui va du bas vers le haut puisse nous faire connaître, en mettant parfois la chose sous nos yeux ; mais elle nous fait connaître de manière très pâle ce qui, par définition, est inconnaissable. En revanche, les propriétés des choses belles le sont par participation à la beauté divine. La similitude est *in re*. Dans la participation des propriétés transcendantales au créé, il y a bien toujours de la pâleur, mais une pâleur ontologique, et non de l'imagination (ou du langage).

Cela suffirait à affirmer qu'il n'y a pas de place, dans la théologie symbolique du Pseudo-Denys, pour une théorie cohérente de la métaphore – et tant pis. Cette position entraîne néanmoins une certaine confusion du point de vue cognitif. En effet, si nous sommes assurés par la foi que Dieu est Bonté et Beauté, en revanche nous ne savons pas de quelle manière il possède suressentiellement ces propriétés. Autrement dit, soit nous le savons par illumination et science secrète, soit nous devons l'imaginer vaguement en partant de nouveau des propriétés des choses. Problème que Thomas (qui ne cultive aucune sorte de science secrète et mystérique de la divinité) aperçoit très bien lorsqu'il extrait précisément de ces pages dionysiennes l'idée d'une connaissance *par analogie* : d'une certaine manière, *prout possumus*, selon notre proportion nous devons nous élever des choses terrestres à la connaissance de la cause première (*Expositio Sancti Thomae* V, 3, n. 668). Pouvons-nous dire alors de cette connaissance qu'elle n'est que métaphorique ?

2.5. L'analogia entis

Rosier-Catach (1997, p. 167-173) présente différents cas où l'exemple canonique du *prata rident* sert à illustrer la différence entre métaphore et *translatio in divinis*. Boèce déjà (*De Trinitate* IV, 1, 5, 21) avait dit que lorsque les prédications concernent Dieu, les choses prédiquées s'en trouvent modifiées. Gilbert de Poitiers

(*Dialogus Everardi et Ratii*) dira, à propos des dix catégories aristotéliennes (*praedicamenta*), que « *si quis ad divinam verterit predicationem, cuncta [praedicamenta] mutantur* ». Quant à Théodore de Chartres, il suit le précepte pseudo-dionysien selon lequel un prédicat substantiel ne voudra pas dire que Dieu est substance, mais qu'il est au-delà de toute substance.

Ainsi dans la prédication *in divinis*, on ne prédique pas la chose mais uniquement le nom. Malgré cette différence, l'idée que le prédicat *quodam modo innuit nobis substantiam* fait pourtant son chemin. Il n'y a donc pas d'écartement irrémédiable ni de prédication par pure négation, mais plutôt une certaine forme de *connotation*.

Les *Regulae theologicae* d'Alain de Lille témoignent des problèmes insurmontables que posait la différence entre la prédication univoque par métaphore et la prédication *in divinis*. On y distingue, assez obscurément : (i) transfert du nom et de la chose, comme dans *linea est longa*, où la longueur, propriété du corps, est attribuée à la ligne qui le caractérise, de façon à ce qu'il puisse être dit « long » ; (ii) transfert de la chose, comme dans *seges est leta*, où la chose (en l'occurrence, la joie) est attribuée au sujet ; (iii) transfert du nom seulement, comme dans *monachus est albus* – où le moine blanc n'est pas blanc en soi (il est question d'un cistercien). On le dirait exactement comme on dit que *Deus est iustus*.

Pourtant, un peu plus loin dans le même texte, Alain admet qu'on dit de Dieu qu'il est juste *a causa qui efficit iustum*. On se rapproche ici de la position du Pseudo-Denys, pour qui Bonté ou Beauté sont vraiment des propriétés divines, et ne peuvent être appliquées aux choses mondaines qu'en tant qu'elles causent en elles, par participation, quelque chose de fort semblable. Il ne s'agirait pas alors d'un simple transfert du nom : ce ne serait même pas non plus une métaphore (d'après la classification ci-dessus reportée).

Comme nous ne pouvons nous engager ici dans l'immense territoire des discussions sur l'*analogia entis* (en suivant les différences, parfois très subtiles, entre chaque auteur, jusqu'à la seconde scolastique contre-réformiste, de Gaetano à Suarez), nous tenterons simplement de voir les modèles basilaires de discours univoque et équivoque dont s'inspire en général toute la discussion scolastique. Sachant que le modèle fondamental reste celui issu d'Aristote (cf. Owens 1951) et du commentaire boécien.

Le discours sur l'équivocité apparaît déjà dans la *Métaphysique*, lorsqu'il est question des « nombreuses façons » de dire l'être. Ayant affirmé qu'il y a une science qui considère l'être en tant qu'être,

alors qu'on s'attendrait à une première tentative de définition de l'objet de cette science, Aristote répète comme unique définition possible ce qui, dans le premier livre (992b 18), avait semblé être une observation secondaire : « l'être se dit de nombreuses façons » (*to de on leghetai men pollachos*) – suivant des acceptions multiples (1003a 33).

En réalité, Aristote réduit ces nombreuses façons à quatre. L'être se dit (i) comme être accidentel (c'est l'être prédiqué par la copule, en vertu de quoi on dit que l'homme est blanc ou debout) ; (ii) comme vrai, en vertu de quoi il peut être vrai ou faux que cet homme soit blanc ou que l'homme soit un animal ; (iii) comme puissance et acte, en vertu de quoi s'il n'est pas vrai que cet homme sain est actuellement malade, il pourrait néanmoins tomber malade, et (dirions-nous aujourd'hui) l'on peut penser un monde possible où il serait vrai que cet homme est malade ; (iv) enfin, l'être se dit comme *ens per se*, c'est-à-dire comme *substance*. De quelque manière qu'on parle de l'être, on le dit « par rapport à un principe unique » (1003b 5-6) c'est-à-dire aux substances : « l'être au sens premier est l'essence », qui n'exprime rien d'autre que la substance (*semainei ten ousian*, 1028a 14-15).

Ce « dire de nombreuses façons » est-il équivoque ? Aristote n'est pas clair sur ce point. Dans les *Catégories* (1, 1a), il dit qu'il y a *homonymie* ou *équivocité* quand il n'y a qu'un seul nom commun pour des entités qui requièrent une définition différente. L'exemple de *zôon*, qu'on dit aussi bien de l'animal que de la peinture – une homonymie qui existait en grec – est désormais classique. Il faut dire que les médiévaux – qui ne connaissaient pas le grec – ne saisissent pas cette homonymie, et pensent toujours qu'on dit animal aussi bien de l'animal que de son image à cause d'une certaine similitude ; ils tentent donc de démontrer qu'il ne s'agit pas d'une équivoque totale, mais d'une analogie fondée sur une similitude morphologique, et qu'Aristote entendait l'équivocité de façon plus large qu'eux. Voyons par exemple Thomas d'Aquin : « *Philosophus largo modo accipit aequivoca, secundum quod includant in se analogia* » (*S. Th. I, 13, 10 ad 4*).

Du point de vue d'Aristote, nous avons évidemment affaire à un exemple d'*équivocation* fortuite (les médiévaux auraient dit qu'elle était due à une *penuria nominum*). Il y a en revanche *synonymie* ou *univocité* lorsqu'à un terme correspond une unique définition (c'est-à-dire lorsque *zôon* est dit aussi bien de l'homme que du bœuf). Il y a enfin *paronymie* quand les choses sont appelées avec le même terme, mais avec une désinence grammaticale différente (le grammairien dit par la grammaire). Owens (1951) tire au clair le

fait qu'Aristote juge l'équivocité ou l'univocité non comme propriétés des termes mais des choses en vertu desquelles un unique terme est utilisé²¹. Il y a donc univocité quand un seul terme est utilisé pour ce qui est exprimé par une seule définition, et équivocité quand il n'y a qu'un seul terme pour deux choses répondant à des définitions différentes.

Les équivoques sont largement discutées dans les *Topiques* (I, 15, 106a 1-8), alors qu'est affrontée pour la première fois la question d'une double façon d'utiliser les termes : c'est une chose d'affirmer que justice et courage sont dites bonnes de façon univoque (parce que la bonté fait partie de la définition des deux), une autre d'exprimer de différentes façons qu'est bon ce qui produit de la santé. On fait ici allusion à l'exemple, déjà présent chez Aristote, puis largement discuté au Moyen Âge, selon lequel sont dites saines aussi bien la personne en bonne santé que la médecine qui produit la santé, ainsi que l'urine, comme signe de santé.

Dans l'*Éthique à Nicomaque* (I, 6, 1096b 23-29), il est à nouveau question de savoir pourquoi honneur, prudence et plaisir sont dits bons. Ce sont trois choses différentes ; pourtant, le terme ne représente pas un exemple d'équivocation par hasard. Les dit-on bonnes parce qu'elles dépendent d'une unique cause (*aph'enos*), ou parce qu'elles sont destinées à une même fin, ou à un même bien (*pros hen*) ? Ou encore par analogie, dans le sillage de l'exemple de la vue, qui est bonne pour le corps comme l'est l'intellect pour l'âme ? Aristote fait ici une distinction nette entre le premier cas et l'analogie à proprement parler, qui instaure une proportion à quatre termes²².

Dans la traduction boécienne de l'*Isagoge* de Porphyre, *aph'enos* et *pros hen* seront rendus respectivement par *ab uno* (le terme *médical* utilisé aussi bien pour le docteur que pour l'instrument du docteur) et *ad unum* (l'exemple classique du terme *sain*, dit du corps, de la médecine et de l'urine), mais il est clair que le premier exemple est bien faible, puisqu'il pourrait être réduit à un cas de paronymie. En effet, le concept central chez Aristote reste celui du *pros hen*. En bref, être dénommé pour la cause dont on provient, ou pour la fin vers laquelle on tend, revient pratiquement au même (nous dirions que le rapport se fonde dans une cause commune, qu'elle soit efficiente ou finale). Nous avons donc affaire à deux formes d'équivocité : l'équivocité *pros hen*, qu'on appellera *analogie de proportion* dans la tradition scolastique (et *d'attribution*, avec Gaetano), et l'équivocité par analogie, qu'on appellera *analogie de proportionnalité* dans la tradition scolastique. Par commodité, nous utiliserons à partir de maintenant les deux termes *attribution*, qui

pour Aristote n'était pas une forme d'analogie, et *proportionnalité*, qui constituait pour Aristote la seule forme d'analogie.

Aristote explique l'attribution dans la *Métaphysique* (K. 3, 1060b 36-1061a 7), où il prend comme exemples des « nombreuses façons » de dire les adjectifs *médical* et *sain*. Ceux-ci sont utilisés en référence (*pros*) à une même chose : un raisonnement et un instrument sont appelés *médicaux* parce que le raisonnement médical procède de la science et que l'instrument lui est utile, de même que sont appelées *saines* des choses qui sont signe ou cause de santé. Or, la santé est une forme qu'on ne trouve que dans un corps ; elle n'est présente ni dans la couleur de l'urine ni dans la médecine (on devrait donc parler de terme purement équivoque, quand un seul terme se réfère à des choses avec une définition différente), mais l'urine, comme la médecine, sont en rapport avec la santé. Le terme *être*, comme le terme *sain*, est utilisé dans des sens différents, mais en référence à une idée centrale (*pros hen*) ; il n'est donc pas équivoque. Ces termes expriment une notion commune (*legontai kath'en*).

L'attribution est une relation à deux termes : la médecine est saine parce qu'elle cause la santé, et nous ne pouvons dire que la médecine est au corps malade ce que la santé est au corps sain. Le cas de l'analogie est différent. Quatre termes y sont requis, comme il est dit dans la *Poétique* et la *Rhétorique*. Ce que la pierre sans honte est à Sisyphe, celui qui traite sans honte l'est à celui qui est traité sans honte (*Rhétorique* 1412a 5). Dès lors, tandis que les exemples d'attribution illustrent toujours l'utilisation stéréotypée du langage (médecine saine, urine saine), l'analogie est pour Aristote un moyen de connaissance dont il se sert, quand il l'entend, y compris dans ses livres sur la nature. « La nature qui est sujet est connaissable par analogie. » (*Physique* I, 7, 191a 7-12.)

Revenons maintenant à la nature de la métaphore. Supposons (comme on l'a dit in Eco 1984, 3.8.3) qu'on puisse expliquer la métaphore et la métonymie sur la base d'une analyse componentielle en forme d'encyclopédie, incluant dans la définition d'un terme donné la forme (comme aspect morphologique), la cause, la matière et la fin (ou fonction).

Encadré 1, forme
Propriété 2, cause
Propriété 3, matière
Propriété 4, fin ou fonction

Notons que cette idée était déjà présente dans la scolastique : on sait par exemple que Thomas (*De principiis naturae*, 6) admet que les propriétés similaires sont prédiquées tantôt par rapport à la cause, tantôt par rapport à la fin.

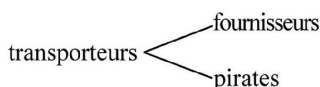
Pour formuler la métonymie *tu bois une coupe* (le contenant pour le contenu), il n'est pas nécessaire de comparer deux termes : on identifie, dans la définition encyclopédique de la coupe, le fait également de contenir du vin ; il s'agit donc d'une substitution d'interdépendance sémique à l'intérieur du même sémème. En revanche, pour appeler la coupe *bouclier de Dionysos*, il faut comparer les propriétés d'Arès et de Dionysos, remarquer qu'une même propriété morphologique apparaît dans les deux (instrument typique ou enseigne), relever une propriété commune aux deux instruments (le fait d'être tous deux ronds et concaves) et réaliser l'échange. Dans les deux cas, la substitution advient d'abord par identité sémique entre sémèmes, puis en croisant deux sémèmes avec deux sèmes.

Or il semble que la métaphore impose la comparaison de deux entités qui étaient d'abord séparées, et accroisse donc notre connaissance, tandis que la métonymie présume la connaissance de la chose sur laquelle on joue. D'où la supériorité de la force cognitive de la métaphore.

L'attribution semble être de même nature que la métonymie : on appelle saine la médecine parce qu'on sait déjà que la propriété de la médecine est de procurer la santé. Mais s'il en est ainsi, alors beaucoup des métaphores du genre à l'espèce (et inversement) citées par Aristote sont des formes de métonymie ou de synecdoque, étant donné que le genre devrait être une propriété de l'espèce. De même qu'être un animal est une propriété de l'homme, en vertu de quoi on peut dire, avec Dante, *animal grazioso e benigno* (« créature gracieuse et bénigne » – *Enfer* V, 88), être immobile est une propriété de l'être à l'ancre. On se souvient du reste de ce qu'en dit Emanuele Tesauro (*Cannocchiale aristotelico*, 1670, p. 284), qui appelle résolument les métaphores du genre à l'espèce (et inversement) *analogiae attributionis*.

En revanche, quand Aristote dit de la pierre qu'elle est effrontée, il lui attribue une propriété (certainement validée par le contexte) qu'on ne lui reconnaissait pas d'abord. Revenons à l'exemple des pirates-fournisseurs. C'est avant tout une analogie à quatre termes qui s'instaure : les pirates sont au transport de marchandises volées ce que les fournisseurs sont au transport de marchandises achetées. Le sentiment d'identifier ensuite un genre X dont aussi bien les

pirates que les fournisseurs sont l'espèce, est consécutif à l'opération analogique. De fait, celle-ci prend deux sémèmes indépendants et leur identifie une propriété commune (celle d'être *transporteurs* de marchandises). Ce n'est qu'après avoir compris la métaphore qu'on pourra dire que pirates et fournisseurs appartiennent (inopinément) au même genre, ou au même ensemble. La propriété commune, mise en relief de manière inattendue, devient genre commun.



Toute la discussion scolastique sur l'*analogia entis* (même dans la grande variété de ses issues) est fondamentalement basée sur un choix entre analogie d'attribution et analogie de proportionnalité, et les exemples s'apparentent à ceux d'Aristote lorsqu'il s'agit de trouver des attributions ou des proportions entre médecine et santé, ou entre les prés et le rire.

Le vrai problème, déjà présent chez le Pseudo-Denys, surgit avec l'entrée en jeu des noms divins. Dire que la médecine est saine, est-ce une attribution semblable à celle en vertu de laquelle Dieu est dit Bon ? Nous savons quelles sont les propriétés de la santé et nous savons quelles sont les propriétés tant de la médecine que de l'urine (l'une cause la santé, l'autre la révèle). En amalgamant des propriétés connues, nous mettons en œuvre l'attribution. Que se passe-t-il en revanche avec les noms divins ?

Deux solutions se présentent²³.

(i) Nous connaissons *per prius* la bonté des choses et nous en inférons *per posterius* que doit exister en Dieu la cause de cette bonté. Nous avons affaire à l'inférence d'une chose connue à quelque chose qui doit exister, mais dont la nature nous est inconnue, et il ne suffit pas de supposer que la cause est, d'une certaine manière, semblable à l'effet. Tant et si bien qu'au cours de ses discussions sur l'analogie, Thomas (par exemple, *S. Th.* I, 45, 7, et sur les traces d'Augustin) distingue deux types de similitude entre cause et effet. L'effet peut représenter *quantum ad similitudinem formae* : c'est le cas de la *repraesentatio imaginis*, c'est-à-dire de la statue de Mercure qui est semblable à Mercure ; mais il peut aussi représenter par *causalitas causae* : en ce cas, il n'y a pas de similitude morphologique, mais plutôt *repraesentatio per vestigium*, comme cela se produit aussi bien pour le rapport entre fumée et feu qu'entre empreinte et homme. (Thomas – à la suite d'Albert le

Grand – admet que l’empreinte de pas peut être semblable à la forme du pied, mais il fait remarquer que, n’étant pas semblable à l’homme qui l’a imprimée, elle ne peut donc pas nous dire de qui il s’agit ; in *I Sent.* 8, 1, 2 il donne l’exemple du soleil, qui produit de la chaleur mais n’est pas chaud en soi). Par conséquent, si nous remontons de la bonté des choses à la cause divine, nous le faisons par *causalitas causae*, mais nous ne savons pas du tout ce qu’est cette bonté. Appeler Bonté la cause de la bonté n’est qu’un moyen d’obvier à la *penuria nominum*, c’est donc un cas d’équivocation. Comme si, étant donné de la fumée, et ignorant ce qu’est le feu qui l’engendre, nous nommions cette inconnue Fumée Hypersubstantielle, croyant ainsi avoir affaire à un cas de *repraesentatio imaginis* et non de *repraesentatio per vestigium*. Voyons quelles seraient les conséquences inquiétantes de cette solution : si le mécanisme de l’attribution était toujours valable, considérant que dans nos actes et dans les événements du monde, nous trouvons certaines choses mauvaises (le crime, la nourriture pourrie, une maladie), pourquoi ne pensons-nous pas alors que la cause de ces choses repose en Dieu, et ne prêchions-nous pas de Dieu le Mal ? Mais si nous l’avions su *a priori*, nous n’aurions pas besoin de chercher une analogie. Reste la deuxième solution.

(ii) Nous connaissons (par la foi ou par révélation) les propriétés divines, c’est donc *per prius*, sur la base de celles-ci, que nous prêchons le bien des choses terrestres *per posterius*. Nous savons que Dieu est ontologiquement Bon *per prius*, et que les choses sont bonnes *per posterius*, en tant qu’elles participent de la divine bonté. En ce cas, la propriété « bon » pour caractériser une chose donnée équivaut à la propriété *animal* pour caractériser un chat. Nous comprenons que le chat est un animal parce que nous savons déjà ce qu’est un animal. Nous avons donc une prédication de type métonymique d’une chose connue à une chose connue : l’attribution ne nous fait rien découvrir que nous ne sachions déjà.

Donc de deux choses l’une :

(a) Soit la prédication *in divinis* implique une analogie de proportionnalité. Dans l’analogie aristotélicienne, on découvre l’identité de propriété entre deux choses dont les propriétés sont connues (la découverte concerne la relation inédite que l’on pose entre deux choses connues). En revanche, dans une analogie étendue *in divinis*, il s’agirait d’identifier (découverte vraiment inédite) une identité de propriété entre une chose dont on sait tout et une autre dont on ne sait rien. Ce qui revient à dire que la proportion qui s’instaure n’est pas (comme il advient avec la coupe d’Arès) $A : B = C : D$, mais $A : B = x : y$, où x et y sont des

propriétés inconnues. Telle serait en effet la proportionnalité suivant laquelle on dirait que la connaissance humaine est à l'âme humaine ce que la connaissance divine est à l'esprit divin. Au mieux, on suggérerait qu'entre connaissance et esprit divin (inconnues) s'établit une relation *en quelque sorte* semblable à celle qui s'établit entre connaissance et âme humaine. Mais comment ça, semblable ? Par *repraesentatio imaginis* ou par *causalitas causae* ? La similitude qui s'instaure entre Achille et le lion fonctionne si nous savons déjà ce qu'est la colère d'Achille et la férocité du lion, et c'est seulement de cette manière que la colère d'Achille revêt un aspect plus convaincant. Mais dire que la connaissance divine est à l'esprit divin ce que la connaissance humaine est à l'esprit humain nous fait connaître moins que la similitude sur Achille. Dans ce cas, la colère du guerrier, dont nous avons déjà idée, s'enrichit de férocité et de courage dans la comparaison avec le lion. Nous apprenons quelque chose de plus. Dans le cas de la prédication *in divinis*, nous apprenons qu'une chose, dont on ne sait pas ce qu'elle est, a quelque pâle ressemblance avec l'intelligence humaine. Par conséquent, si la prédication *in divinis* était une analogie de proportionnalité, elle nous ferait connaître moins qu'une bonne métaphore.

À moins qu'on ne sache déjà ce qu'est Dieu, et quelles sont ses propriétés ; en ce cas, l'analogie nous dirait quelque chose d'intéressant sur la chose qui est comparée à Dieu, et non sur Dieu, dont on sait déjà tout.

On pourrait remarquer que les cas où il est vraiment question métaphoriquement de Dieu échappent à cette critique. Les métaphores poétiques de la Bible, qui présentent Dieu enragé comme un lion ou persévérant comme une carie, disent quelque chose d'évident sur sa colère et sur son obstination. Bien entendu. Mais ces métaphores veulent expliquer la qualité des effets de son action, qui nous sont déjà connus, et non une nature de Dieu qui nous est inconnue. Elles ne présupposent pas un Dieu inconnaissable mais un Dieu déjà anthropomorphisé, comme l'étaient les dieux païens. En passant du connu au connu, ces métaphores nous mettent quelque chose sous les yeux, mais à la manière d'une similitude. On se situe avant, ou en tout cas en dehors d'un discours analogique *in divinis*.

Telle est la faiblesse fondamentale de toute discussion sur l'*analogia entis* ; ce qu'elle permet au philosophe de découvrir, de fait, c'est ce qu'il savait déjà par la foi. Ce n'est pas un hasard si la discussion sur l'*analogia entis*, après avoir produit des prodiges de subtilité, finit ensuite par s'éteindre avec la Scolastique

postréformiste. En réalité, quand on doit parler des propriétés divines, pour peu que l'on assume une position platonico-augustinienne, on sait alors déjà tout de Dieu pour des raisons innées, et c'est uniquement parce que nous avons cette connaissance du divin que nous pouvons dire qu'une chose participe (vaguement) de sa Bonté ou d'une autre des propriétés transcendantes de l'être. C'est en ces termes que semblent traiter de l'analogie des auteurs comme Alexandre de Hales (qui parle de l'âme comme *imago Dei*) ou Bonaventure, pour qui l'âme possède des *principia per se nota* ; plus qu'un chemin de connaissance, l'analogie est une proportion connue par illumination (cf. Lyttkens 1952, p. 123-153).

(b) Soit nous devons partir de l'expérience, et l'*analogia entis* se réduit alors à la démonstration rationnelle de l'existence de Dieu, c'est-à-dire à la formule qui, au fond, résume les cinq voies thomistes : étant donné une chaîne de causes et d'effets dans le monde, *ergo* il doit y avoir une cause non causée. Mis à part la faiblesse fatale de cet argument (l'*ergo* qui conduit à la démonstration finale est exactement ce qui devait être prouvé – autrement dit, de même que les choses du monde postulent une chaîne de causes et d'effets, ainsi la chaîne des causes et des effets mondains postule une cause extramondaine – argument qui ne résiste pas à la critique kantienne), on remarquera que les cinq voies ne nous disent pas comment est Dieu, mais tout au plus qu'il doit exister.

De fait, les discussions sur l'analogie, quelles qu'elles soient, ne font que répéter que nous pouvons prédiquer de Dieu la Bonté, la Vérité, la plénitude de l'Être, l'Unité, la Beauté, mais rien de plus. L'analogie ne peut donc voir le jour que dans une culture qui assume déjà que Dieu est Vérité, Unité, Bonté et Beauté.

C'est justement ce drame, à l'origine d'ailleurs de sa faiblesse, qui explique que la valeur cognitive de l'*analogia entis* soit inférieure à celle d'une bonne métaphore.

2.6. Conclusion

Alors que la poésie et la prose médiévales sont riches en belles métaphores, la théorie, qu'elle soit philosophique ou poético-rhétorique, ne parvient pas à rendre compte de cette richesse. On ne devrait pas s'en étonner, car on sait qu'il y a souvent un hiatus entre pratique et théorie dans la culture de l'époque : caractéristique est l'exemple de la musique, où la discussion doctrinale, très abstraite,

fondée sur des modèles pythagoriciens, *relicto aurium iudicio*, comme disait Boèce, reste sourde à l'évolution de la pratique musicale (cf. Eco 1987 et Dahan 1980, p. 172). Du moins avons-nous, pour la musique, une explication : le poids de la tradition pythagoricienne transmise par Boèce. Pouvons-nous trouver des raisons analogues pour la théorie de la métaphore ?

Sans doute : c'est le poids qu'a exercé le commentaire des *Catégories* aristotéliennes, à travers la médiation de Porphyre, sur toute la culture doctrinale médiévale.

Revenons à ce qui a été dit au paragraphe 1.2.1 du premier essai de cet ouvrage à propos de l'*Arbor Porphyriana*, qui permet de classer, mais pas de définir ; pour définir, l'arbre devrait accueillir beaucoup plus de différences qu'il ne le fait, ou se résoudre en un réseau de différences. Chaque fois qu'Aristote doit expliquer une métaphore, il a recours à des « ontologies » locales bien plus flexibles qu'un arbre des genres et des espèces.

Or la pensée doctrinale du Moyen Âge, ne parvenant pas à s'éloigner du modèle de l'*Arbor*, peut donc comprendre et justifier aisément des substitutions du genre à l'espèce (et inversement), mais se trouve embarrassée lorsqu'elle doit parler de la multiplicité des propriétés qui entrent en jeu dans les substitutions métaphoriques. Notons que Geoffroy de Vinsauf, qui n'était pas philosophe, n'est pas le seul à remarquer qu'il faut chercher dans une chose *toutes* les propriétés possibles : les philosophes et les théologiens eux aussi, lorsqu'ils avaient une métaphore à analyser, voyaient très bien sur quelles caractéristiques, peut-être périphériques, se fixait l'amalgame entre deux sémèmes. Pourtant, au moment où ils auraient pu construire une théorie de l'invention métaphorique (vu les finesses dont ils étaient capables quand il s'agissait de discuter de problèmes de logique), mais dépourvus d'un modèle sémantique suffisamment agile, ils ne se sentaient pas de taille à mettre en crise le modèle canonique de l'arbre de Porphyre, sur lequel chacun d'eux s'était formé.

Comment expliquer cette réticence instinctive à remettre en question la structure du monde établie par l'*Arbor Porphyriana* ? Si ce qui a été dit en conclusion du premier essai de cet ouvrage est vrai, le recours à des « ontologies » flexibles, voire inédites, pour expliquer des expressions métaphoriques revenait vraiment à admettre que des ontologies comme l'arbre porphyrien lui-même étaient des instruments pratiques, provisoires, et non des images définitives de la structure du monde et de la grande chaîne de l'être. Et dans le fond, même les plus dévots parmi les aristotéliens de ce

temps ne pouvaient échapper à l'influence du néoplatonisme (Thomas ne commentait pas uniquement Aristote mais aussi le Pseudo-Denys).

Pour construire ou suggérer la possibilité d'une ontologie inopinément adéquate, il n'est pas nécessaire de présupposer que l'univers doive toujours être vu selon un modèle unique d'organisation par genres et par espèces préfixés. Toutefois cette idée d'une « révolution ontologique » ne pouvait pas même effleurer l'esprit d'un penseur médiéval, précisément parce que l'image du monde était conçue sur le modèle d'une *Arbor Porphyriana* stable.

Tout cela nous aura aidé à comprendre pourquoi une période historique aussi riche en métaphores extraordinaires (hardiment proposées par les poètes) ne pouvait pas élaborer une théorie de la métaphore comme instrument de nouvelle connaissance.

1. « *Tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem ornatus necessitatis causa [...] Metaphora est rerum uerborumque translatio. Haec fit modis quattuor : ab animali ad animale, ab inanimati ad inanimale, ab animali ad inanimale, ab inanimati ad animale. Ab animali ad animale, ut Tiphyn aurigam celeris fecere carinae : nam et auriga et gubernator animam habent ; ab inanimati ad inanimale, ut ut pelagus tenuere rates : nam et rates et naves animam non habent ; ab animali ad inanimale, ut Atlantis cinctum assidue cui nubibus atris piniferum caput et cetera : nam ut haec animalis sunt, ita mons animam non habent, cui membra hominis adscribuntur ; ab inanimati ad animale, ut si tantum pectore robur Concipis : nam ut robur animam non habet, sic utique Turnus, cui haec dicuntur, animam habet* » (Ars maior III, 6, éd. Holtz, p. 668-669).

2. « *Allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur, ut et iam tempus equum fumantia soluere colla, hoc est "carmen finire" [...] Aenigma est obscura sententia per occultam similitudinem rerum, ut mater me genuit, eadem mox gignitur ex me, cum significet aquam in glaciem concrecere et ex eadem rursus effluere* » (Ars maior III, 6, éd. Holtz, p. 671 et 672).

3. L'idée vient probablement de Démétrios de Phalère (*Du style*, 79) : toutes les métaphores ne sont pas interchangeables ; on peut appeler *gubernator* l'*auriga* et inversement, mais si l'on a appelé les pentes de la montagne *les pieds de l'Ida*, on ne pourra ensuite appeler *pentés* les pieds humains.

4. « *Ab inanimati ad inanimale, ut Zachariae undecimo : Aperi, Libane, portas tuas. Item psalmo VIII : Qui perambulat semitas maris. Translatio est enim a civitate ad montem, et a terra ad mare, quorum nullum animam habet. Ab animali ad inanimale, ut, Amos I : Exsiccatus est vertex Carmeli. Homines enim, non montes, verticem habent. Ab inanimati ad animal, ut, Ezech. XI : Auferam a vobis cor lapideum. Non enim lapis, sed populus animam habet* » (PL 90, 179D-180B). Suivent des exemples de transfert sur des oiseaux, des fauves, etc.

5. « *Undecumque licet ducere translationes ? Nequaquam, sed tantum de honestis rebus. Nam summopere fugienda est omnis turpitudine earum rerum, ad quas eorum animos qui audiunt trahet similitudo, ut dictum est morte Africani castratam rem publicam et stercus curiae : in utroque deformis cogitatio similitudinis.* » (Halm 1863, p. 38.)

6. Ces deux citations sont extraites de la *Divine Comédie* de Dante, respectivement *Paradis* XXII, 151 et *Enfer* V, 137 (traduction d'André Pézard). (N.d.T.)

7. Rééd. Albin Michel, 1998, vol. I, p. 702. (N.d.T.)

8. Pour les citations de Mathieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf et Jean de Garlande, voir l'édition Faral 1924.

9. « *Considerandum est verbum, quod debet transferri, de quibus dicatur proprie ; et, si ad aliam rem debeat transferri, cavendum est ut in ea proprietate sit similitudo. Sic autem debet inveniri similitudo : perscrutandum est in illo verbo quiddam commune, quod pluribus conveniat quam illud verbum ; et quibuscumque aliis commune conveniat proprie, conveniet illud verbum traslative.* » (II, 3, 9-10, in Faral éd., 1958, p. 286.)

10. On trouve différentes formulations de cette maxime, comme définition de trope ou d'allégorie, dans Cicéron (*De oratore*, 3, 41, 166 : « *ut aliud dicatur, aliud intellegendum sit* »), Donat (*Ars maior* III, 6), Ambrosius (*De Abraham libri duo*, I, 4, 28 : « *Allegoria est cum aliud geritur et aliud figuratur* »), Augustin (*Sermo* 272 : « *Ista, fratres, ideo dicuntur sacramenta, quia in eis aliud videtur, aliud intelligitur* »), Cassiodore (*Expositio psalmorum*, VII, 1, 80 : « *schema quod dicitur allegoria, id est inversio, aliud dicens, aliud significans* »), Bède (*De schematibus et tropis*, II, 2, 12 : « *Allegoria est tropus quo aliud significatur quam dicitur* ») et Isidore (*Etymologiae* I, 37, 22 : « *Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat, et aliud intelligitur* »).

11. « *Expositio tria continet, litteram, sensum, sententiam. Littera est congrua ordinatio dictionum, quod etiam constructionem vocamus. Sensus est facilis quaedam et aperta significatio, quam littera prima fronte praefert. Sententia est profundior intelligentia, quae nisi expositione vel interpretatione non invenitur. In his ordo est, ut primum littera, deinde sensus, deinde sententia inquiratur. Quo facto, perfecta est expositio.* » (III, 8.)

12. Rééd. 1998, vol. I, p. 696-697. (N.d.T.)

13. *Ibid.*, p. 687. (N.d.T.)

14. « *De parabolico intellectu dicendum quod reducitur ad historicum. Sed historia dicitur dupliciter : secundum rem et secundum rei similitudinem. Secundum rem, sicut in rebus gestis ; secundum similitudinem sicut in parabolis. Parabola enim est similitudo rerum, cum per rerum differentem similitudinem ad id, quod per ipsam intelligitur, pervenitur.* » (*Summa, Tractatus Introductorius*, I, 4, ad 2.)

15. Rééd. 1998, vol. I p. 682. (N.d.T.)

16. « *Divinae paginae libros, quorum singuli apices divinis pleni sunt sacramentis, tanta gravitate legendos forte concesserim, eo quod thesaurus Spiritus sancti, cujus digito scripti sunt, omnino nequeat exauriri. Licet enim ad unum tantummodo sensum accommodata sit superficies litterae, multiplicitas mysteriorum intrinsecus latet. Et ab eadem re saepe allegoria fidem, tropologia mores variis modis aedificat. Anagoge quoque multipliciter sursum ducit, ut litteram non modo verbis, sed rebus ipsis instituat. At in liberalibus disciplinis, ubi non res, sed dumtaxat verba significant, quisquis pro sensu litterae contentus non est, aberrare mihi videtur, aut ab intelligentia veritatis, quo diutius teneantur, se velle suos abducere auditores.* » (VIII, 12, *Quod aliter legendi sunt libri divini, aliter gentilium libri.*)

17. Rééd. 1998, vol. I p. 687. (N.d.T.)

18. Pour les citations dionysiennes et les renvois, nous utilisons la traduction de Maurice de Gandillac, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, Aubier, 1943. – Notons pour la suite du propos que cette traduction française dit « essence » (et « suressentiel ») là où la version italienne et le commentaire d'U. Eco disent « *sostanza* » (i.e. « substance », et « *sovrasostanziale* »). (N.d.T.)

19. En vérité, dans le psaume XXII, 7, c'est le psalmiste qui dit être un ver, mais une interprétation allégorique peut voir dans le psalmiste la préfiguration du Christ.

20. Thomas commentera : « *Ostendit quomodo Deo [pulchrum] attribuitur [...]. Dicit ergo primo quod in Causa prima, scilicet Deo, non sunt dividenda pulchrum et pulchritudo*

[...]. Deinde [...] ostendit qualiter attribuuntur creaturis ; et dicit quod in existentibus, pulchrum et pulchritudo distinguuntur secundum participans et participatum, ita quod pulchrum dicitur hoc quod participat pulchritudinem ; pulchritudo autem participatio primae Causae quae omnia pulchra facit : pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata. » (In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio IV, 5, p. 335 et 337.)

21. Voir toutefois les remarques critiques de Lo Piparo 2000, p. 60-61, sur les traductions courantes du début des *Catégories*, qui définiraient justement la synonymie et l'homonymie comme propriétés des choses et pas des noms. Owens 1951 refléterait une théorie post-aristotélicienne de la synonymie.

22. On peut toujours lire in Lyttkens 1952 un développement convaincant sur la question de l'analogie chez Aristote.

23. Pour un examen des théories thomistes de l'analogie d'un point de vue évolutif, voir Marmo 1994, p. 305-320 – on y trouvera des références plus complètes concernant les études sur ce sujet.

SUR L'ABOIEMENT DU CHIEN (ET AUTRES ARCHÉOLOGIES ZOOSÉMIOTIQUES)¹

1. La seconde partie de ce chapitre reprend un essai, paru à mon nom, de Roberto Lambertini, Costantino Marmo et Andrea Tabarroni, qui a vu le jour au cours d'un séminaire d'histoire de la sémiotique à l'université de Bologne (1982-1983). Présenté à l'occasion des Semaines d'étude du Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo consacrées en avril 1983 à « L'homme face au monde animal dans le haut Moyen Âge » (Spolète, 1985), cet essai a ensuite été publié en anglais dans Eco et Marmo éd., *On the Medieval Theory of Signs* (Amsterdam, Benjamins). Je l'ai réécrit ici en tenant compte de textes parus ultérieurement, et l'ai allégé de nombreuses citations et notes d'érudition, en changeant l'ordre des paragraphes. La recherche d'origine procédait à l'identification de classifications de plus en plus complexes, indépendamment de leur ordre d'apparition, tandis que dans cette version, je me suis efforcé de suivre un ordre chronologique, au moins à l'intérieur des deux courants stoïco-augustinien et aristotélico-boécien, car ce qui m'intéressait, c'était de mettre en relief le conflit toujours latent entre notion corrélationnelle et notion inférentielle du signe. C'est pourquoi, bien que je renvoie à la version originale (ci-après citée comme *Latratus canis*) pour tout approfondissement, les trois autres auteurs ne doivent aucunement être tenus pour responsables de la présente rédaction. Il reste bien entendu que, sans leur travail, mes idées sur le *latratus canis* seraient restées aussi inarticulées que le *gemitus infirmorum*.

Francis Bacon n'était pas tendre avec les scolastiques. Dans le *De dignitate et augmentis scientiarum* (I, 24), ayant rappelé que Scylla avait le visage et la gorge d'une belle jeune femme, il reconnaît qu'elle se présentait ensuite (au dire de Virgile) *candida succinctam latrantibus inguina monstris*. Et il commente que s'il y a bien, chez les scolastiques, des concepts beaux à prononcer, lorsqu'on en vient aux distinctions et aux divisions, au lieu de se révéler féconds et propres à générer des bienfaits pour la vie humaine, *in portentosas et latrantes quaestiones desinunt*.

Jamais les scolastiques n'auraient pu supposer qu'au début du XVII^e siècle, leurs complexes *quaestiones* seraient impoliment définies comme des aboiements, entre autres parce qu'ils y avaient justement accordé une attention respectueuse et bienveillante à l'aboiement du chien. Comment en ont-ils parlé ? Ont-ils dit quelque chose de nouveau, ou ont-ils seulement repris des données traditionnelles issues du monde antique ?

Les animaux de l'Antiquité au Moyen Âge

1.1. Âme, droits et langage des bêtes dans l'Antiquité

De tout temps, les animaux ont parlé dans les mythes et les fables, et ces rêveries anthropomorphes sont révélatrices de la fascination que l'humanité a toujours éprouvée face à ces impénétrables compagnons de route, capables de révélations tantôt inquiétantes tantôt éclairantes.

Passer en revue les philosophes et les encyclopédistes sur ce sujet prendrait trop de place, et la bibliographie attenante est immense, c'est pourquoi nous nous limiterons à considérer en particulier les arguments qui, parmi les différents animaux, concernent le chien. L'analogie entre le chien et le philosophe, mentionnée (bien qu'avec une certaine ironie) par Platon (*République* II, 375a-376b), est l'une des plus connues. Les chiens de race sont doux envers les personnes avec lesquelles ils vivent et féroces envers les étrangers, ce qui rend manifeste un trait particulièrement heureux de leur caractère, « un naturel, oserais-je dire, vraiment philosophe ». Le chien distingue une figure amie d'une figure ennemie sur la base du seul fait qu'il connaît l'une et pas l'autre : comment nier que celui qui distingue ami et ennemi sur la seule base de la connaissance et de l'ignorance soit doté d'un certain savoir ?

Aristote fait la distinction entre son pur et voix, et dans le *De anima* (II, 429b), il dit qu'un son est définissable comme voix lorsqu'il est émis par un être animé et qu'il est signifiant (*semantikos*) ; du reste, il n'est pas évident qu'il reconnaisse une voix signifiante aux animaux même dotés de poumons. Quoi qu'il en soit, les sons animaux ne sont pas émis par convention (ce ne sont pas des symboles, bien au contraire, ils *manifestent* quelque chose à titre

symptomatique) et sont *agrammatoi*, c'est-à-dire non articulables (voir par exemple *De interpretatione* 16a et *Poétique* 1456b).

Nous reviendrons plus tard sur ces distinctions, car elles deviendront centrales dans le débat médiéval. Par ailleurs, Aristote affirme dans la *Politique* que l'homme est le seul animal qui a la faculté du langage, mais cela ne nous apprend toujours rien sur les animaux car, comme nous le verrons, trois problèmes se profilent à ce sujet depuis l'Antiquité, à savoir : (i) si les animaux ont une âme, ou du moins une forme d'intelligence ; (ii) s'ils communiquent de quelque façon entre eux ou avec nous ; (iii) si nous devons respecter leur dignité, en nous abstenant de les tuer et de manger leur chair.

Les textes aristotéliens concernant le point (i) font l'objet d'un vaste débat car même si Aristote, en définissant l'âme comme « acte premier dans un corps pourvu d'organes » (*De anima* II, 412a), ne pouvait la nier aux animaux, il reste en revanche peu clair sur le type d'« intelligence » qu'il entend leur attribuer ; en effet, s'il avait clairement l'idée d'une distinction entre âme sensitive et âme rationnelle, il distinguait aussi (*De anima* II, 413b-414a) entre les qualités intellectives d'espèces animales différentes, mais ne se prononçait pas plus avant.

Toutefois l'*Historia animalium* (VIII et IX) par exemple affirme qu'il y a chez de nombreux animaux des traces de qualités psychiques (même si elles ne sont qu'*analogues* à celles des êtres humains), en vertu de quoi les bêtes manifestent gentillesse et courage, timidité, crainte et ruse, et souvent même quelque chose de semblable à la sagacité – si bien que parfois, ces vertus ne semblent différer des vertus humaines que par leur degré. Aristote semble même suggérer l'idée d'une progression évolutive (de la plante à l'animal, puis de l'animal à l'homme), dans laquelle il n'est pas facile d'établir des lignes de démarcation : certains animaux ne se limitent pas à procréer en des saisons définies, et si beaucoup d'entre eux s'occupent de procurer de la nourriture à leurs petits et les abandonnent ensuite, d'autres sont dotés de mémoire et vivent plus longtemps avec eux, constituant ainsi des formes de collaboration sociale. D'autres encore sont capables de donner ou de recevoir des instructions, dans leurs rapports réciproques aussi bien que dans leur rapport à l'homme, dont ils semblent comprendre les ordres. Dans la *Métaphysique* (A, 1), il est dit des animaux qu'ils sont naturellement pourvus de sensation, mais seuls ceux chez qui la sensation génère la mémoire sont plus intelligents, et plus aptes à apprendre que ceux qui n'ont pas la capacité de se souvenir (et voilà casé le chien). Sont intelligents, mais dépourvus de la capacité d'apprendre, tous ces animaux qui n'ont pas la faculté d'entendre les

sons (l'abeille par exemple) ; en revanche, sont capables d'apprendre tous ceux qui, outre la mémoire, possèdent aussi le sens de l'ouïe (voir également *Seconds analytiques* II, 19). Enfin dans l'*Éthique à Nicomaque* (VI, 7, 1141a), il est dit que l'animal supérieur, doté de la mémoire du passé, a la capacité de prévoir ce qui lui convient.

Dans l'article encyclopédique consacré par Boas (1973-1974) à la thériophilie, les citations vont d'Anaxagore à Diogène, de Démocrite à Xénophon, de Philémon à Ménandre et à Aristophane, ou encore à Théophraste. Mais plus encore que les références, c'est la conception de l'amour ou de l'admiration pour le monde animal qui est trop vaste.

Parmi les stoïciens, les académiciens et les épicuriens s'était propagée une discussion sur la possibilité d'un *logos* animal, dont les fragments stoïciens offrent de nombreux témoignages, bien que souvent contradictoires (pour une synthèse, voir Pohlenz 1959, I et II). Les stoïciens font la distinction entre un *logos endiathetos*, capable de se configurer intérieurement, et un *logos prophorikos*, capable de se manifester extérieurement. D'où la question de savoir si l'on pouvait attribuer aux animaux une quelconque forme de *logos*. Or, tandis que pour Épicure il n'y avait qu'une différence de degré entre voix animale et voix humaine, pour les stoïciens, les noms sont imposés par la décision explicite d'un esprit rationnel et, de ce fait, les différentes habiletés que l'on doit reconnaître aux animaux ne sont dues qu'à un instinct inné d'autoconservation. Sur cette lignée, Sénèque (*Ad Lucilium* 5-13) rappellera que les animaux ont certainement conscience de leur propre constitution, ce qui explique leurs nombreuses habiletés, et possèdent des connaissances innées puisqu'ils peuvent, aussitôt après leur naissance, distinguer ce qui est profitable de ce qui est nuisible, mais ils sont dépourvus de raison. À l'inverse, les disciples de la Nouvelle Académie soutenaient des thèses plus indulgentes sur les capacités intellectuelles des animaux.

Dans le cadre justement de la discussion stoïcienne apparaît un argument unanimement attribué à Chrysippe et destiné à jouir d'une grande popularité, dont nous reportons ici deux versions¹. La plus fameuse aujourd'hui et la plus citée est celle des *Esquisses pyrrhoniennes* (I, 14, 69) de Sextus Empiricus :

Selon Chrysippe, qui pourtant est extrêmement hostile aux animaux sans raison, le chien a même part à leur fameuse dialectique [des humains]. Ainsi le philosophe précité dit que le

chien a recours au cinquième indémontrable composé de plusieurs branches, quand, étant arrivé à un carrefour de trois voies et ayant reconnu par son flair que le gibier n'a pas emprunté deux de ces voies, il se précipite immédiatement dans la troisième sans la flairer. En effet, dit cet auteur ancien, le chien fait en puissance le raisonnement suivant : « Le gibier a pris soit celle-ci, soit celle-là, soit celle-là ; or ce n'est ni celle-ci, ni celle-là ; donc c'est celle-là »².

La position de Sextus par rapport à l'argument chrysippéen se rapproche de celle des académiciens (comme le fera ensuite, dans un très net esprit de polémique antistoïcienne, le Porphyre du *De abstinentia*). En effet (toujours dans les *Esquisses pyrrhoniennes* I, 65-77), Sextus rappelle que le chien manifeste à travers son comportement d'autres capacités de réflexion et d'apprentissage : il sait effectuer un choix entre la nourriture utile et la nourriture nuisible, il sait se la procurer en chassant, il reconnaît le mérite d'autrui en remuant la queue en présence des proches et en se jetant contre les étrangers (il dispose donc des notions du juste et de l'injuste), il fait souvent preuve de prudence et enfin, étant donné qu'il est aussi capable de comprendre ses propres affections et de les apaiser, il sait se débarrasser des échardes et nettoyer ses plaies, il sait maintenir immobile son membre malade et identifier les herbes qui peuvent soulager ses souffrances. Il prouve donc qu'il possède un *logos*. Il est vrai que nous ne comprenons pas les voix des animaux, mais nous ne comprenons pas davantage les voix des barbares, qui parlent pourtant ; il n'est donc pas absurde de penser que les animaux parlent. Et les chiens émettent certainement des voix différentes dans des situations différentes.

Cependant l'information fournie par Sextus n'apparaît qu'entre le II^e et le III^e siècle apr. J.-C., alors que cet argument circulait bien avant. Il apparaît déjà au I^{er} siècle apr. J.-C. dans le dialogue *Alexander* de Philon d'Alexandrie. Alexandre parle en faveur de l'intelligence animale, et cite justement l'exemple classique :

Un chien courant poursuivait une bête. Arrivant près d'un profond taillis, il trouva deux pistes allant de chaque côté, l'une à droite et l'autre à gauche. Alors qu'il n'avait plus qu'une courte distance à parcourir, il délibéra au sujet de la route à suivre. Après être allé sur celle de droite et n'avoir pas trouvé de traces, il revint et prit l'autre. Enfin, puisqu'il n'y avait là non plus aucune trace nettement perceptible, sans humer davantage, il sauta dans le taillis pour poursuivre sa recherche

en toute hâte. Cela ne se fit pas par hasard, mais plutôt par délibération de l'esprit. Les logiciens appellent ce calcul raisonné « le cinquième syllogisme complexe indémontrable³ », car la bête pourrait avoir échappé sur la droite ou sur la gauche, ou encore avoir sauté.

(Alexander 45-46)⁴

Pour Chrysippe en effet, l'argument prouvait seulement que le comportement instinctif des animaux *préfigure* un comportement logique, et Philon suit la ligne stoïcienne en répondant sur un ton polémique à Alexandre :

Il faut encore rejeter l'argument de ceux qui pensent que les chiens suivent à la trace en faisant usage du cinquième mode de syllogisme. On peut en dire autant de ceux qui ramassent des palourdes ou quelque autre chose dotée de mouvement. Que ces animaux semblent suivre un modèle défini n'est qu'une supposition logique de la part de ceux qui n'ont aucun sens de la philosophie, pas même en rêve. Il faudrait en déduire, en effet, que tous ceux qui cherchent quelque chose font usage du cinquième mode de syllogisme ! Ces affirmations et tout ce qui leur ressemble sont des arguments fallacieux de gens plus accoutumés à la vraisemblance et au sophisme qu'à la discipline requise pour l'examen de la vérité.

Nous admettons qu'on puisse appliquer aux animaux certaines qualités nobles et bien des fonctions qui contribuent à préserver et maintenir le courage. Elles sont évidentes à l'œil nu. Il y a quelque chose de certain dans tout ce qui est perçu ou discerné par les différentes espèces animales. Mais il est sûr que celles-ci ne partagent pas le pouvoir de raisonner, car celui-ci s'étend à une multiplicité de concepts abstraits qui apparaissent lorsque l'intelligence se porte vers Dieu, l'univers, les lois, les coutumes provinciales, l'État, l'administration des affaires publiques, et quantité d'autres choses auxquelles les animaux n'entendent rien⁵.

(Alexander 84-85)⁶

L'un des textes fondamentaux sur cette polémique est certainement le *De sollertia animalium* de Plutarque, qui paraît à une date imprécise, entre 70 et 90 apr. J.-C. La position de Plutarque,

nettement antistoïcienne, concerne non seulement l'intelligence des animaux mais aussi le respect que nous leur devons – il en ira de même avec le *De abstinence* de Porphyre. Bien que le titre original soit *Les animaux de terre ont-ils plus d'adresse que ceux de mer ?* et que dans le titre latin, *sollertia* soit plus faible que le terme *phronesis* auquel renvoie le titre grec (et qu'il suggère plutôt une intelligence pratique guidée par l'expérience), il ne fait aucun doute que Plutarque est en train de soutenir la thèse d'une rationalité animale et de polémiquer contre les doctrines qui voudraient la nier. Bien entendu, la rationalité animale est imparfaite par rapport à la rationalité humaine, mais (argument fréquent au cours de cette polémique) ces différences existent également entre les êtres humains. Tous les êtres vivants sont animés par une sensibilité et une imagination et sont capables de percevoir : mais on ne peut percevoir sans intervention rationnelle, car sans l'intervention d'un comportement intelligent pour les mettre en évidence et les interpréter, les données perçues peuvent tomber dans l'inattention (l'expérience des yeux et des oreilles ne produit pas de sensations en l'absence des facultés rationnelles). Ce qui, à vrai dire, est un argument d'une grande actualité jusque dans le cognitivisme contemporain. S'il n'en allait pas ainsi, argue Plutarque, on serait dans l'impossibilité d'expliquer pourquoi les animaux non seulement perçoivent, mais encore se souviennent de leurs perceptions et en tirent des notions à mémoriser pour prédisposer ensuite à des actions utiles pour leur survie.

La polémique qui s'ouvre ici vise également, plus loin, Aristote et en général tous ceux qui, comme les stoïciens, envisagent le comportement animal *comme s'il* s'agissait d'un comportement rationnel. Cela voudrait alors dire, argue Plutarque, que c'est *comme si* l'hirondelle préparait son nid, *comme si* le lion éprouvait de la colère, *comme si* le cerf avait peur – ou pire encore, *comme si* les animaux voyaient, *comme s'ils* émettaient des sons, *comme s'ils* vivaient.

Il existe bien sûr des capacités différentes entre elles, et qui le sont aussi bien entre les animaux qu'entre les humains, mais « parce que les animaux ont une intelligence plus lente et plus bornée que la nôtre, il ne faut pas les croire privés de toute intelligence et de toute raison ; seulement elle est en eux plus faible, plus obscure, et semblable à une vue trouble et ternie ». Plutarque fait sûrement référence aux académiciens lorsqu'il affirme que les animaux participent de la raison parce qu'ils démontrent avoir des intentions, de la préparation, de la mémoire, des émotions, de l'attention pour leur progéniture, de la reconnaissance pour les bienfaits reçus, du

ressentiment pour qui leur a causé de la souffrance, du courage, de la sociabilité, de la tempérance et de la magnanimité.

Viennent ensuite de nombreux exemples tirés de l'observation du comportement animal et enfin apparaît (969B) l'argument de Chrysippe. Celui-ci est même anticipé par l'exemple du renard, animal utilisé parfois pour sonder la solidité de la glace : avançant doucement, le renard prête l'oreille pour écouter le flux du courant sous la surface gelée, et s'il entend du bruit, il en conclut que la croûte de glace est fine et s'arrête. Le chien chrysippéen fait de même.

Il est pourtant vrai que Plutarque tente de réduire la force de la preuve : c'est la perception elle-même, au moyen de l'odeur exhalée par la bête, qui guide le chien, et non la syllogistique. Mais la sous-évaluation de l'argument de Chrysippe n'invalide pas sa conclusion finale : il faut lutter contre ceux qui privent les animaux de raison et d'intelligence.

Dans le dialogue *Bruta animalia ratione uti*, à ceux qui objectent qu'attribuer la raison à des êtres qui n'ont pas une notion innée de la divinité est une exagération, Plutarque répond en leur rappelant l'athéisme de Sisyphe. D'où le refus (même de principe et avec beaucoup d'exceptions) d'une alimentation carnivore, et l'admission – du bout des lèvres – qu'on puisse tuer les animaux nuisibles.

Elie (III^e siècle apr. J.-C.) dans *La personnalité des animaux*, laissant de côté le cas des chiens qui s'éprennent d'êtres humains (I, 6), dit que les chiens sont capables de s'occuper de tâches domestiques (VI, 9), de sorte qu'il suffit à un pauvre d'avoir un chien pour remplacer un domestique. En VI, 26 sont reprises des informations probablement tirées de Pline, dont des exemples de chiens qui se laissent mourir à côté du cadavre de leur maître, ou du chien du roi Lisimaque qui voulut partager le destin funeste de son maître alors qu'il aurait pu se sauver – thème qui revient en VII, 10, où il est également question de chiens qui avaient dénoncé par leurs aboiements les assassins de leur propriétaire ; tandis qu'en VIII, 2 sont célébrées les vertus et les habiletés des chiens de chasse. Elie reprend l'argument de Chrysippe en VI, 59 :

Si même les animaux possèdent l'aptitude à raisonner par déduction, à penser dialectiquement et à se déterminer pour une chose plutôt que pour une autre, nous pouvons sans doute légitimement affirmer que la nature est en toutes choses un maître insurpassable. Justement, un homme qui prisait fort la dialectique, et qui était passablement épris de chasse, me

raconta la chose suivante : il y avait, disait-il, un chien de chasse qui se trouvait suivre la piste d'un lièvre. Ce dernier n'était plus en vue, et le chien, lancé à sa poursuite, se retrouva en face d'un fossé et se demanda s'il valait mieux poursuivre par la droite ou de l'autre côté ; lorsqu'il parut avoir suffisamment pesé la question, il s'élança tout droit par-dessus le fossé. L'homme qui se disait dialecticien et amateur de chasse tâcha d'apporter la démonstration de ce qu'il avançait de la manière suivante. Le chien s'était arrêté pour examiner la situation et s'était dit : « Le lièvre s'est dirigé de ce côté, de ce celui-là, ou encore par là. Ce n'est ni de ce côté, ni de celui-là, c'est donc par là. » Et ce n'était pas, à mon avis, un sophisme. Comme aucune trace n'était visible en deçà du fossé, il en résultait que le lièvre s'était élancé par-dessus. Et le chien avait donc de bonnes raisons de sauter lui aussi par-dessus le fossé à sa poursuite. Car ce chien était vraiment doué pour suivre une piste et il avait du flair⁷.

Le fait qu'Elie se réfère clairement à la version philonienne (étant donné qu'il cite le fossé au lieu du carrefour), doublé de son adhésion notoire aux conceptions stoïciennes, l'empêche de tirer de cette preuve une conclusion positive sur le *logos* canin et le conduit à attribuer prudemment la sagacité du chien à un instinct naturel plutôt qu'à un raisonnement propre.

Il semble toutefois que la postérité ait entendu l'argument dans le sens de Sextus plutôt que dans celui de Philon. De facture polémique explicitement antistoïcienne, le troisième livre du *De abstinentia* de Porphyre (III^e-IV^e siècles apr. J.-C.) développe des arguments en faveur de l'intelligence animale qui servent à soutenir une thèse « végétarienne » et contraire à leur abattage. Les animaux expriment leurs propres états intérieurs et le fait de ne pas les comprendre n'est pas plus embarrassant que de ne pas comprendre le langage et la pensée des Indiens ou des Scythes (il existe même des individus et des peuples qui affirment comprendre la langue des bêtes, comme le prouve Philostrate dans la *Vie d'Apollonios de Tyane*, I, 20, qui rapporte que les Arabes comprennent la langue des oiseaux). Par conséquent, nous ne pouvons définir les animaux comme dépourvus de raison au seul motif que nous ne les comprenons pas. Pas plus qu'il ne sert d'argumenter que seuls quelques animaux, comme les corbeaux et les pies, savent imiter les langues humaines, parce que les hommes ne savent non seulement pas imiter les langues animales, mais pas même comprendre les cinq (*sic*) langues humaines.

Suivent les références habituelles aux différentes habiletés animales, à la façon dont le chien interagit intelligemment et communique avec son maître, puis vient la citation de l'argument chrysippéen (III, 6, 1), rappelant que d'après Empédocle, Pythagore, Platon et Aristote, le chien participe du discours (III, 6, 6) et que la différence entre discours interne et discours externe n'est, pour Aristote, qu'une différence *entre le plus et le moins*. En outre, les animaux savent enseigner à leurs petits, le mâle prend part aux douleurs de la mise bas de la femelle, ils manifestent un sens aigu de justice et de socialité, leurs sensations sont plus subtiles que les nôtres, et si leur bon sens semble parfois inférieur au nôtre, cela n'implique pas pour autant que nous puissions le nier :

Il faut donc admettre que la différence consiste dans le plus ou le moins, mais non pas dans la privation absolue ; ni dans le fait que l'un ait absolument tout et l'autre absolument rien. Mais de même qu'entre les membres d'une même famille l'un a plus de santé et l'autre moins, et que dans la maladie semblablement la différence est grande selon les naturels heureux ou déficients, de même parmi les âmes l'une est bonne, l'autre mauvaise ; et parmi les mauvaises l'une l'est plus, l'autre moins. Les bonnes non plus ne le sont pas également : la « bonté » de Socrate n'est pas semblable à celle d'Aristote ni à celle de Platon, et entre ceux-là mêmes dont la réputation est également grande, il n'y a pas de parité. Si donc notre activité intellectuelle est supérieure à celle des animaux, nous ne devons pas pour cela leur enlever cette activité, pas plus qu'on ne dénie aux perdrix la faculté de voler parce que les faucons volent mieux, et pas davantage aux faucons, parce que l'épervier vole mieux qu'eux et que tous les autres oiseaux⁸.

(*De abstinentia* III, 8, 7)

On pourrait voir dans ce passage de Porphyre, comme d'ailleurs chez Plutarque, ou encore dans certains passages de l'*Historia animalium* d'Aristote, le cœur des explications proto-évolutionnistes qui seront avancées, entre les XVII^e et XVIII^e siècles, dans la polémique contre le mécanisme cartésien, par deux auteurs dont les renvois et les citations révèlent leur familiarité avec la discussion classique. Il s'agit du jésuite Gaston Pardies (*Discours de la connaissance des bêtes*, Paris 1672) – qui cite l'*Historia animalium*, le *De anima* et le *De memoria* d'Aristote, Hérodote, la dispute entre stoïciens et académiciens, le Basile de l'*Hexaméron* – et du protestant David Boullier (*Essai philosophique sur l'âme des bêtes*,

publié anonymement en 1728) – qui cite Aristote autant qu'Élien. L'idée d'un développement graduel des espèces est esquissée de manière plus explicite chez le second. Il y a également chez les êtres humains des stades de développement, l'âme d'un enfant étant moins développée que celle d'un adulte, et cette gradualité de développement se réalise non seulement au cours de la vie de chacun, mais aussi de la plus basse des espèces vivantes à la plus élevée, en vertu de quoi (accordons à un homme de son époque cette dose de « politiquement incorrect ») il y a moins de différence entre un singe et un Africain qu'entre un Africain et un « bel esprit européen ». L'âme des animaux ne peut concevoir Dieu, mais reconnaître que leur âme appartient à un stade de développement moins avancé que le nôtre ne revient pas à démontrer qu'elle n'existe pas.

On retrouvera cette position proto-évolutionniste dans la discussion bien plus célèbre entre Buffon et Condillac. Buffon, dans l'*Histoire naturelle* II et III (1749) puis dans le « Discours sur la nature des animaux » (*Histoire* IV, 1753), tout en niant une pensée aux animaux, admet que « la nature descend par degrés et nuances imperceptibles » et qu'on pourrait voir dans un polype d'eau douce le dernier des animaux et la première des plantes. Dans l'*Histoire* IV apparaît également l'idée de l'âne comme cheval dégénéré, qui laisse entrevoir, bien que Buffon s'en dissocie, une perspective de la transformation des espèces. Condillac (*Traité des espèces*, 1755) défend en revanche de manière polémique la thèse d'une intelligence animale, et puisque pour lui, c'est à partir de la sensation qu'évoluent toutes les autres capacités supérieures, il conclut que reconnaître aux animaux la capacité d'élaborer leurs sensations revient à les placer sur une marche évolutive précédant immédiatement celle de l'homme. Les animaux ne parlent pas comme les êtres humains, mais la différence tient à un degré différent de complexité, « du plus au moins ». Une expression qui pourrait presque être une citation de Porphyre.

Porphyre (pour revenir à lui) soutient que même les vices des animaux (comme la jalousie) sont des indices de raison. Il y a toutefois un vice qu'ils n'ont pas, à la différence des hommes : la trahison envers ceux qui les aiment. Ils n'ont pas de cités, pas plus que n'en avaient les Scythes, qui vivaient sur des chars. Ils n'ont pas de lois écrites, pas plus que n'en avaient les hommes tant qu'ils vivaient à l'état de félicité naturelle. Peut-être ne tiennent-ils pas conseil (ce qui n'est pas démontrable), mais tous les groupes humains ne le font pas non plus. Pour ces motifs et d'autres encore, il est donc démontré que les animaux possèdent une raison, aussi

imparfaite soit-elle, et de là vient l'exigence de les respecter.

Mis à part l'argument de Chrysippe, le texte qui depuis le i^{er} siècle apr. J.-C. a le plus influencé la postérité, et en particulier les encyclopédistes médiévaux, est l'*Historia naturalis* de Pline. On s'y occupe de la voix des poissons (livre IX) et des oiseaux (livre X, y compris des oiseaux qui parlent), et ce qui est dit de l'intelligence canine (VIII, 61) vaut la peine d'être rapporté, étant donné que tous ceux qui écriront ensuite sur ce sujet semblent, au fond, dépendre de son texte (ou bien ils remontent aux mêmes sources) :

Des animaux qui vivent avec nous, beaucoup aussi sont dignes de connaissance, et avant tous, le plus fidèle à l'homme, le chien, puis le cheval. Nous avons lu qu'un chien avait défendu son maître contre des brigands et que, percé de coups, il ne quitta pas son corps, dont il éloignait les oiseaux et les bêtes de proie. Un autre, en Épire, reconnu dans une assemblée le meurtrier de son maître, et par ses morsures et ses aboiements le força d'avouer son crime. Deux cents chiens ramenèrent de l'exil le roi des Garamantes, après avoir livré bataille à ceux qui voulaient l'arrêter. Les Colophonien et de même les Castabaliens ont eu des cohortes de chiens dressés à la guerre. Elles combattaient en première ligne, sans jamais se dérober ; c'étaient les auxiliaires les plus fidèles, et qui n'avaient pas besoin de solde. Les chiens, après le massacre des Cimbres, défendirent les familles de leurs maîtres qui étaient placées sur des chariots. Après le meurtre de Jason de Lycie, son chien refusa toute nourriture, et se laissa mourir de faim. Le chien auquel Duris donne le nom d'Hyrcanien, quand on eut allumé le bûcher du roi Lysimaque, se jeta dans les flammes, et le chien du roi Hiéron fit de même. Philistus rappelle encore Pyrrhus, le chien du tyran Gélon ; on rappelle aussi le chien de Nicomède, roi de Bithynie, qui mit en pièces Cosingis, femme de ce prince, parce qu'elle s'ébattait trop librement avec son mari. Chez nous, Vulcatius, personnage de noble naissance, qui enseigna le droit civil à Cascellius, revenant à cheval, le soir, de sa campagne, fut défendu par son chien contre un bandit. Il en fut de même pour le sénateur Caelius, qui, étant malade à Plaisance, fut attaqué à main armée ; on ne put le blesser qu'une fois son chien tué. Mais, surpassant tous les autres, est un fait de notre temps qu'attestent les Actes du peuple romain : sous le consulat d'Appius Junius et de P. Silius, pendant qu'on exécutait, à cause de Néron, fils de Germanicus, Titius Sabinus et ses esclaves, un chien appartenant à l'un d'eux ne put être ni

chassé de la prison, ni éloigné du corps de son maître étendu sur les degrés des Gémonies ; là il poussait des hurlements lamentables, au milieu d'une cercle nombreux de citoyens romains ; et l'un d'entre eux lui ayant jeté de la nourriture, il la porta à la bouche du mort. Quand le cadavre eut été jeté dans le Tibre, il s'y jeta lui-même, et s'efforça de le soutenir, sous les yeux d'une foule accourue pour contempler la fidélité de l'animal. Seuls les chiens connaissent leur maître, et le devinent même s'il revient à l'improviste, incognito ; seuls ils reconnaissent leur nom, seuls, la voix des gens de la maison. Ils se rappellent les chemins qu'ils ont faits, si longs soient-ils, et aucun animal, sauf l'homme, n'a plus de mémoire⁹.

1.2. La transmigration du problème au Moyen Âge

Qu'est-ce que les médiévaux connaissaient de ces textes ? Ceux de Platon n'étaient pas encore connus, mais les *Analytiques* d'Aristote, puis la *Métaphysique* et l'*Éthique à Nicomaque* entrent en circulation entre le XII^e et le XIII^e siècle, et la connaissance de la *Politique* et des livres sur les animaux est à peine plus tardive.

Cependant, le Moyen Âge connaissait Pline, et à travers lui une vaste collection de sources sur le monde animal¹⁰ ; une simple citation d'Isidore de Séville (*Etymologiae*) rappelant qu'aucune créature n'a plus de sagacité que le chien suffira à démontrer que l'ensemble de la science encyclopédique se référait à Pline¹¹ :

Canis, le nom latin du chien, paraît avoir une étymologie grecque : on dit en effet *kuon* en grec. Cependant, selon certains, son nom vient du *son* (*canor*) produit par son aboiement, parce qu'il résonne ; de là vient aussi *canere* (*chanter*). Rien n'a plus de flair que les chiens, car ils sont les plus intelligents de tous les animaux. Ils sont seuls à reconnaître leur nom ; ils aiment leur maître ; ils en défendent les maisons ; ils s'exposent à la mort pour leur maître ; avec lui, ils courent spontanément sur la proie ; ils n'abandonnent pas le corps de leur maître, même mort. Enfin leur nature veut qu'ils ne puissent vivre hors de la société des hommes. Les chiens ont deux qualités, qui sont ou la force ou la vitesse¹².

On ne sait pas exactement de quelles sources le Moyen Âge reçoit l'information du chien chrysippéen, mais on a vu que l'argument du

chien syllogiste apparaît très tôt dans la culture patristique : pour Basile (*Hexaméron*, Homélie 9), le chien démontre par cet exemple qu'il possède un pouvoir proche de la raison. Par la suite, le chien de Chrysippe fait son apparition dans les bestiaires, par exemple au XII^e siècle dans le *De bestiis* d'Hugues de Fouilloy (ou plus probablement d'un anonyme, autrefois attribué à Hugues de Saint-Victor)¹³. Plus tard, il sera mentionné par Grégoire de Rimini, à l'appui du fait que les animaux possèdent eux aussi la *notitia complexa de sensibilibus* (*Lectura super primum et secundum Sententiarum* I, 3, 1, 1).

Les médiévaux n'ont pas eu accès directement au *De abstinencia* de Porphyre, traduit en latin seulement par Ficin, mais des informations sur ces arguments leur étaient parvenues à travers Jérôme (*Adversus jovinianum*) ou (à propos de l'abstinence de chairs animales) Augustin (*Civitas Dei* I, 20 et *Confessions* III, 18, où le problème de l'abstinence est cependant liquidé comme lubie païenne).

Au sein de la Scolastique, la question de l'âme des animaux ne pouvait se développer davantage car même si, dans le sillage de la tradition aristotélicienne, on n'avait jamais douté que les animaux aient une âme, on leur accordait seulement, outre une âme végétative, une âme *sensitive*. Or une âme sensitive peut avoir des instincts, mais n'a certainement ni rationalité ni capacité de libre choix, conclusion à laquelle aboutit Thomas d'Aquin dans la *Summa theologiae* (I-II, 13, 2)¹⁴, reprenant justement l'argument de Chrysippe.

En outre, une âme sensitive ne pouvait être immortelle comme une âme rationnelle. Thomas concluait même, soutenant que Dieu n'introduit l'âme rationnelle (et immortelle) dans le fœtus que quelques mois après la conception (*S. Th.* I, 90), que les embryons humains, qui ne possèdent que l'âme sensitive (*S. Th.* I, 76, 2 et I, 118, 2), ne participeraient pas à la résurrection de la chair (*Supplementum* 80, 4).

Cela permettait à Thomas de justifier l'abattage des animaux à des fins alimentaires : les formes de vie inférieures étant régies par la survie des formes supérieures, les végétaux servent donc de nourriture aux animaux et les animaux à l'homme¹⁵. La thématique du *De abstinencia* porphyrien était étrangère à la mentalité médiévale et le problème des souffrances animales ne perturbait pas les esprits outre mesure, à une époque où les humains avaient leur compte de souffrances¹⁶.

Le fait ensuite que saint François non seulement fasse profession

de fraternité envers les animaux, mais (du moins d'après ce qu'on lui attribuait dans le milieu franciscain) qu'il puisse également convaincre raisonnablement un loup, constituait la preuve d'une attitude mystique provocatrice par rapport aux opinions officiellement partagées par la culture philosophique et théologique de l'époque.

Ainsi, le Moyen Âge ne semble pas avoir été effleuré par ces tentations que nous avons appelées « proto-évolutionnistes ». Même à vouloir lire l'ontogenèse en termes de phylogenèse, le passage d'âme végétative à âme sensitive et enfin à âme rationnelle n'était pas perçu comme un *continuum*, et la transition d'âme végétative à âme rationnelle dans le fœtus (pensons aux idées thomistes précédemment citées) était pour ainsi dire une « catastrophe » due à l'intervention divine. Toutefois Rosier-Catach (2006) repère, dans un passage du *Banquet* de Dante (III, 7, 6), une idée de gradation presque continue entre les âmes des anges, des hommes et des animaux, gradation qui lui paraît indéniablement « contraire à l'enseignement de l'Église » :

Et pour ce que, dans l'ordre intellectuel de l'univers, l'on monte et descend par degrés quasi continus, de la forme la plus basse à la plus haute et de la plus haute à la plus basse, comme nous voyons dans l'ordre sensible ; et vu qu'entre l'angélique nature, qui est chose intellectuelle, et l'âme humaine, il n'y a pas de degré à sauter, mais qu'il y a quasiment continuité de l'un à l'autre dans la suite des degrés ; et vu qu'entre l'âme humaine et l'âme la plus parfaite des animaux bruts il n'y a encore aucune cloison ; car nous voyons maints hommes si vils et de si basse condition qu'ils ne semblent mie être autre chose, quasiment, que des bêtes ; ainsi y a-t-il lieu de poser en fait et de croire fermement qu'un homme parfois peut être tant noble et de si haute condition qu'il n'est rien d'autre qu'un ange. Autrement, l'humaine espèce ne se continuerait pas des deux parts, ce qui ne peut être.

Ces observations n'ont pas empêché Dante de soutenir, dans le *De vulgari eloquentia* (I, 2, 5) que les animaux ne sont pas capables de discours – ni n'en ont besoin car (de même que les anges sont dotés d'une ineffable capacité intellectuelle qui permet à chacun de comprendre la pensée de l'autre, c'est-à-dire que tous lisent les pensées de tous dans l'esprit divin) n'ayant pas de passions individuelles mais seulement des passions spécifiques, en connaissant les leurs ils connaissent aussi celles de leurs semblables,

et n'ont aucun intérêt à connaître celles des animaux d'une autre espèce – pas plus que les démons n'ont besoin de discourir, puisqu'ils connaissent déjà réciproquement le degré de leur propre perfidie. Du reste, on ne peut tenter de transformer Dante en un évolutionniste *ante litteram* au seul motif qu'il s'est autorisé une belle envolée rhétorique dans l'intention d'angéliser sa dame...

Non que le Moyen Âge fût insensible à la présence des animaux, dont il se préoccupait au contraire de manière presque obsessionnelle dans les bestiaires. Mais les animaux sont les *signes* d'un langage divin, plutôt que discours (comme c'est le cas dans la tradition de la fable). Ils « disent » beaucoup de choses, mais sans le savoir. C'est ce qu'ils sont ou font qui devient la figure de quelque chose d'autre. Le lion signifie la Rédemption en effaçant ses propres empreintes, l'éléphant en tentant de relever son compagnon tombé, le serpent en muant. Personnages d'un livre écrit *digito Dei*, les animaux ne produisent pas de langage, mais sont eux-mêmes les mots d'un lexique symbolique. On ne les observe pas dans leurs comportements effectifs mais présumés, et ils ne font pas ce qu'ils font mais ce que le bestiaire leur impose de faire afin qu'ils puissent exprimer, à travers leur propre comportement, quelque chose dont ils ne savent rien.

Ils sont en outre, comme simples signes, tout à fait polyvoques ; ils servent à communiquer des choses différentes en fonction des circonstances et des propriétés mises en évidence. Toujours pour s'en tenir au chien, Raban Maur (IX^e siècle) explique pourquoi et en vertu de quelles propriétés parfois contradictoires le chien peut, en toute tranquillité, représenter tantôt le diable, tantôt les juifs, tantôt les gentils¹⁷ ; mais dans le *Libro della natura degli animali* (XI^e siècle) par exemple, ou dans le *De bestiis* d'Hugues de Fouillois, le fait que le chien ravale son propre vomit permet de le choisir comme symbole du pécheur repent, tandis que dans le *Bestiario moralizzato di Gubbio* (XIII^e-XIV^e siècles), le chien qui meurt pour défendre son maître devient le symbole du Christ mourant pour notre salut.

Il n'en ira pas autrement avec l'emblématique moderne, bien plus dépendante du bestiaire médiéval qu'on ne le pense en général. Certains y ont vu un développement du thème de l'intelligence canine (voir par exemple Hölting 1998), étant donné que dans la source la plus célèbre des livres d'emblèmes, les *Hieroglyphica* d'Horapollon (I, 39), le chien est choisi pour représenter un scribe sacré ou un prophète, un embaumeur, la rate, l'odorat, le rire ou l'éternuement (ou encore une magistrature, ou un juge). Cette abondance de références suffit à mettre en évidence le fait que le

chien (comme du reste tout autre animal) se prête à de multiples interprétations. Dans les textes qui développent ce thème entre Renaissance et Baroque, comme le *Mondo simbolico* de Picinelli (1653) ou les différentes versions des *Hieroglyphica* de Valeriano (de 1556 à 1626), le chien est présenté comme symbole de magnanimité, de générosité, de courage, d'obéissance, d'amour des Saintes Écritures, de mémoire des choses passées, de souvenir des bienfaits reçus, mais en même temps comme emblème du sacrilège, de la bêtise, de l'adulation, de la bouffonnerie ou de l'impudence. Le chien de l'emblème 165 d'Alciat regarde la lune comme si c'était un miroir et, croyant y voir un autre chien, il aboie, mais son aboiement est vainement emporté par le vent. Quant au chien de l'emblème 175, qui saisit dans sa gueule la pierre qu'on a lancée sur lui, il est incapable de nuire à son agresseur. Enfin, dans une belle allégorie de la Logique présente dans les différentes éditions de la *Margarita philosophica* de Reisch, on voit apparaître deux chiens de chasse comme symboles de la recherche, mais l'un représente la vérité et l'autre la fausseté – ce qui joue modérément en faveur de la sagacité du chien.

Il y a toutefois un domaine de discours où les renvois au comportement animal, marquant peu d'intérêt pour l'univers symbolique, sont fondés sur des observations non fantaisistes. C'est le cas de discussions sur le langage menées aussi bien par des grammairiens que par des philosophes et des théologiens, où l'on trouve des références canoniques non seulement au langage articulé, mais aussi à diverses formes d'interjection ou d'émission vocale, comme le gémissement des malades, le meuglement du bœuf, le caquetage des poules, le pseudo-langage des pies et des perroquets, et plus fréquemment encore l'aboiement du chien.

Évidemment, la fréquence de ces rappels donne l'impression que chaque auteur, empruntant à ses prédécesseurs un *topos* désormais rebattu, se contente donc de répéter quelques concepts hérités de la tradition – et que l'aboiement canin suive l'inertie des *auctoritates* et la migration presque obligée des exemples¹⁸.

Pourtant, il faut toujours se méfier des médiévaux qui savaient (quitte à se référer à un autre *topos* célèbre) que l'*auctoritas* avait un nez en cire, modelable à volonté. La première chose que le médiéviste doit faire lorsqu'il retrouve, des siècles plus tard, le même terme et – en apparence – le même concept, c'est de supposer que l'identité terminologique recouvre et fasse passer une idée presque toujours neuve et en tout cas différente.

Si pour le plaisir (lui aussi médiéval) de résumer des systèmes de définition dans des arbres à la saveur porphyrienne, on commence à construire (pour chaque auteur qui fait mention de l'abolement du chien et de voix semblables) des taxinomies des différentes espèces de voix et de sons, on se rend compte qu'en fonction de l'auteur, le gémissement des malades ou l'abolement du chien occupent des positions différentes. Ce qui laisse donc suspecter que, lorsque différents auteurs parlaient de *latratus canis*, ils entendaient par là un phénomène zoosémiotique différent, et que cette différence de classification impliquait des sémiotiques sous-jacentes différentes.

Quelquefois, pour découvrir l'âme d'un système philosophique, il faut saisir des symptômes à sa périphérie. C'est-à-dire qu'on peut mieux comprendre le système thomiste à travers les implications qu'il produit dans une *quaestio quodlibetalis*, qu'en partant des *Summae* (auxquelles il faut bien sûr ensuite revenir). Peut-être n'est-ce pas toujours vrai, mais ce qui est certain, c'est qu'une enquête sur l'abolement du chien montre qu'il existe non pas une, mais plusieurs sémiotiques médiévales.

1. Sur l'histoire de ces deux versions, voir Girgenti dans son commentaire au *De abstinentia* de Porphyre (*Astinenza dagli animali*, Milan, Bompiani 2005, livre III, note 22).

2. Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, trad. Pierre Pellegrin, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 93. (N.d.T.)

3. Comme Sextus lui-même l'explique dans les *Esquisses* II, 158, le cinquième indémontrable est celui en vertu duquel, étant donné une disjonction, après avoir nié l'un de ses membres, on en conclut pour l'autre membre : « ou il fait jour, ou il fait nuit, mais il ne fait pas nuit ; donc il fait jour ». Naturellement, dans la version du carrefour (par rapport à celle du taillis), nous sommes face à un « syllogisme multiple ».

4. R. Arnaldez, J. Pouilloux et C. Mondésert éd., *Les œuvres de Philon d'Alexandrie*, vol. 36 : *Alexander (De animalibus)*, trad. Abraham Terian, Paris, Éd. du Cerf, 1988, p. 139. (N.d.T.)

5. Trad. fr. p. 185-187. (N.d.T.)

6. Le texte de Philon, qui nous est parvenu en latin d'après une version arménienne, dit ceci : « *Canis cum persequeretur feram, perveniens ad fossam profundam, iuxta quam duo erant semitae, una ad dextram, altera in sinistram, paululum se sistens, quo ire oporteat, meditabatur. Currrens autem ad dexteram et nullus inveniens vestigium, reversus per alteram ibat. Quando vero neque in ista aperte appareret aliquod signum, transiliens fossam curiose indagat, praeter odoratum cursum accelerans ; satis declarans non obiter haec facere, sed potius vera inquisitione consilii. Consilium autem talis cogitationis dialectici appellant demonstrativum evidens quinti modi : "Quoniam vel ad dextram fera fugit vel ad sinistram aut demum transiliit, atqui neque ad dextram fera fugit neque ad sinistram ; ergo transiliit". [...] Proscribenda et opinio eorum, qui canem venabestias persequentem autumarunt quinto*

argumenti modo uti de toribus conchyliorum deque quaerentibus quidquam ; indicia enim rerum sequuntur, apparenter sub specie dialectica, verum nec per somnium quidem philosophentur ; alioquin dicendum esset omnibus aliquid quaerentibus, quod quintum illum modum usurpent. Enim dicimus, quod ex decentibus bonisque cibi convenientibus rebus iuvantibus ad sanitatem perseverationemque valetudinis appetitionem et universali comprehensione universorum carentes possident certitudinem, quae in propria specie cernitur. Verum tamen rationalis habitus necesse est illa nullam habere participationem. Rationalis autem habitus est syllogismus ex apprehensione entium, quae minime adsunt ; ut intellectus de deo, de mundo, de lege, de patrio more, de civitate, de politica – quorum nihil percipiunt bestiae. » On retrouve une position analogue chez Origène, *De principiis* (III, 1, 3).

7. Elien, *La personnalité des animaux*, trad. Arnaud Zucker, Paris, Les Belles Lettres, 2004, vol. I, p. 169-170. (N.d.T.)

8. Porphyre, *De l'abstinence*, trad. Jean Bouffartigue et Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 1979, t. II, p. 163. (N.d.T.)

9. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952, livre VIII, p. 72-74. (N.d.T.)

10. Par exemple, Columella, *De re rustica* VII, 12 : « Nunc ut exordio priore sum pollicitus, de mutis custodibus loquar, quamquam falso canis dicitur mutus custos. Nam quis hominum clarius aut tanta vociferatione bestiam vel furem praedicat quam iste latratu, quis famulus amantior domini, quis fidelior comes, quis custos incorruptior, quis excubitor inveniri potest vigilantior, quis denique ultor aut vindex constantior ? » Solin également s'entretient sur l'aboïement du chien dans le *Collectanea rerum mirabilium* VI.

11. « Canis nomen Latinum Graecam etymologiam habere videtur ; Graece enim kuon dicitur. Licet eum quidam a canore latratus appellatum existiment, eo quod insonat ; unde et canere. Nihil autem sagacius canibus ; plus enim sensus ceteris animalibus habent. Namque soli sua nomina recognoscunt ; dominos suos diligunt ; dominorum tecta defendunt ; pro dominis suis se morti obiciunt ; voluntarie cum domino ad praedam currunt ; corpus domini sui etiam mortuum non reliquunt. Quorum postremo naturae est extra homines esse non posse. In canibus duo sunt : aut fortitudo, aut velocitas. » (Isidore, *Etymologiae* II, *De bestiis*, 25-26.) Voyons encore Raban Maur : « Canis nomen Latinum, Graecam etymologiam habere videtur, Grece enim kenos dicitur, licet eum quidam a canore latratus appellatum existiment, eo quod insonat inde et canere, nihil autem sagatius canibus plus enim ceteris sensus animalibus habent. Nam que soli sua nomina recognoscant, dominos suos diligunt, dominorum tecta defendunt, per dominis suis se morti obiciunt, voluntariae cum domino ad praedam currunt, corpus domini sui etiam mortuum non reliquunt. Quorum postrema natura est, extra homines esse non posse. In canibus duo sunt expectanda, aut fortitudo aut velocitas. » (Raban Maur, *De rerum naturis*, VIII *De bestiis*.)

12. Isidore de Séville, *Étymologies*, livre XII, *Des animaux*, trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 110-112. (N.d.T.)

13. « Canis vero ubi vestigium leporis cervive reperit, et ad diverticulum semitae venerit, et quoddam viarum compitum, quod partes in plurimas scinditur, ambiens singularum semitarum exordium, tacitus secum ipse pertractat, vellut syllogisticam vocem sagacitate colligendi odoris dimittens. Aut certe, inquit, in hanc partem deflexit, aut in illam. Aut certe in hunc se anfractum contulit, sed nec in istam, nec in illam ingressus est, superest igitur ut in istam partem se contulerit, et sic falsitate repudiata in veritatem prolabitur. » (*De bestiis* III, 11 ; PL 177, 86d.) On trouve un texte analogue, et de la même période, dans le *Bestiaire* de Cambridge, sauf que le chien ne poursuit pas ici un lièvre mais un cerf.

14. « Ad secundum sic proceditur. Videtur quod electio brutis animalibus conveniat. Electio enim est appetitus aliquorum propter finem, ut dicitur in III *Ethic*. Sed bruta animalia appetunt aliquid propter finem, agunt enim propter finem, et ex appetitu. Ergo in brutis animalibus est electio. Praeterea, ipsum nomen electionis significare videtur quod aliquid prae aliis accipiat. Sed bruta animalia accipiunt aliquid prae aliis, sicut manifeste apparet quod ovis unam herbam comedit, et aliam refutat. Ergo in brutis animalibus est electio. Praeterea, ut dicitur in VI *Ethic*., ad prudentiam pertinet quod aliquis bene eligat ea quae sunt ad

finem. Sed prudentia convenit brutis animalibus, unde dicitur in principio Metaphys., quod prudentia sunt sine disciplina quaecumque sonos audire non potentia sunt, ut apes. Et hoc etiam sensui manifestum videtur, apparent enim mirabiles sagacitates in operibus animalium, ut apum et aranearum et canum. Canis enim insequens cervum, si ad trivium venerit, odoratu quidem explorat an cervus per primam vel secundam viam transiverit, quod si invenerit non transisse, iam securus per tertiam viam incedit non explorando, quasi utens syllogismo divisivo, quo concludi posset cervum per illam viam incedere, ex quo non incedit per alias duas, cum non sint plures. Ergo videtur quod electio brutis animalibus conveniat. Sed contra est quod gregorius Nyssenus dicit, quod pueri et irrationalia voluntarie quidem faciunt, non tamen eligentia. Ergo in brutis animalibus non est electio. Respondeo dicendum quod, cum electio sit praeceptio unius respectu alterius, necesse est quod electio sit respectu plurium quae eligi possunt. Et ideo in his quae sunt penitus determinata ad unum, electio locum non habet. Est autem differentia inter appetitum sensitivum et voluntatem, quia, ut ex praedictis patet, appetitus sensitivus est determinatus ad unum aliquid particulare secundum ordinem naturae; voluntas autem est quidem, secundum naturae ordinem, determinata ad unum commune, quod est bonum, sed indeterminate se habet respectu particularium bonorum. Et ideo proprie voluntatis est eligere, non autem appetitus sensitivi, qui solus est in brutis animalibus. Et propter hoc brutis animalibus electio non convenit. Ad primum ergo dicendum quod non omnis appetitus alicuius propter finem, vocatur electio, sed cum quadam discretionem unius ab altero. Quae locum habere non potest, nisi ubi appetitus potest ferri ad plura. Ad secundum dicendum quod brutum animal accipit unum prae alio, quia appetitus eius est naturaliter determinatus ad ipsum. Unde statim quando per sensum vel per imaginationem repraesentatur sibi aliquid ad quod naturaliter inclinatur eius appetitus, absque electione in illud solum movetur. Sicut etiam absque electione ignis movetur sursum, et non deorsum. Ad tertium dicendum quod, sicut dicitur in III Physic., motus est actus mobilis a movente. Et ideo virtus moventis apparet in motu mobilis. Et propter hoc in omnibus quae moventur a ratione, apparet ordo rationis moventis, licet ipsa rationem non habeant, sic enim sagitta directe tendit ad signum ex motione sagittantis, ac si ipsa rationem haberet dirigentem. Et idem apparet in motibus horologiorum, et omnium ingeniorum humanorum, quae arte fiunt. Sicut autem comparantur artificialia ad artem humanam, ita comparantur omnia naturalia ad artem divinam. Et ideo ordo apparet in his quae moventur secundum naturam, sicut et in his quae moventur per rationem, uti dicitur in II Physic. Et ex hoc contingit quod in operibus brutorum animalium apparent quaedam sagacitates, inquantum habent inclinationem naturalem ad quosdam ordinatissimos processus, utpote a summa arte ordinatos. Et propter hoc etiam quaedam animalia dicuntur prudentia vel sagacia, non quod in eis sit aliqua ratio vel electio. Quod ex hoc apparet, quod omnia quae sunt unius naturae, similiter operantur. »

15. « Nullus peccat ex hoc quod utitur re aliqua ad hoc ad quod est. In rerum autem ordine imperfectiora sunt propter perfectiora, sicut etiam in generationis via natura ab imperfectis ad perfecta procedit. Et inde est quod sicut in generatione hominis prius est vivum, deinde animal, ultimo autem homo; ita etiam ea quae tantum vivunt, ut plantae, sunt communiter propter omnia animalia, et animalia sunt propter hominem. Et ideo si homo utatur plantis ad utilitatem animalium, et animalibus ad utilitatem hominum, non est illicitum, ut etiam per philosophum patet, in I Polit. Inter alios autem usus maxime necessarius esse videtur ut animalia plantis utantur in cibum, et homines animalibus, quod sine mortificatione eorum fieri non potest. Et ideo licitum est et plantas mortificare in usum animalium, et animalia in usum hominum, ex ipsa ordinatione divina, dicitur enim Gen. I, ecce, dedi vobis omnem herbam et universa ligna, ut sint vobis in escam et cunctis animantibus. Et Gen. IX dicitur, omne quod movetur et vivit, erit vobis in cibum. » (S. Th. II-II, 64, 1.)

16. C'est le célèbre passage des *Essais* de Montaigne (II, 12) qui, sans être forcément le premier, signe au moins l'acte le plus fameux de retour au respect des animaux. En plus de soutenir l'existence d'une faculté du langage chez les animaux (en effet, comment définir autrement leur capacité à se plaindre, à jouir, à s'appeler l'un l'autre au secours et à lancer des invitations amoureuses ?), il observe la façon dont le comportement bâtisseur des oiseaux et des araignées manifeste une capacité de choix et de pensée : « Et, en cette belle et admirable contexture de leurs bastimens, les oiseaux peuvent-ils se servir plustost d'une figure quarrée que de la ronde, d'un angle obtus que d'un angle droit, sans en sçavoir les conditions et les effects ? Prennent-ils tantost de

l'eau, tantost de l'argile, sans juger que la dureté s'amollit en l'humectant ? Planchent-ils de mousse leur palais, ou de duvet, sans prévoir que les membres tendres de leurs petits y seront plus mollement et plus à l'aise ? Se couvrent-ils du vent pluvieux, et plantent leur loge à l'Orient, sans connoistre les conditions différentes de ces vents et considerer que l'un leur est plus salulaire que l'autre ? Pourquoi espessit l'araignée sa toile en un endroit et relasche en un autre ? se sert à cette heure de cette sorte de neud, tantost de celle-là, si elle n'a et deliberation, et pensement, et conclusion ? » (Montaigne, *Les Essais*, Paris, Flammarion, 2008, p. 451.)

17. « *Canis autem diuersas significationes habet, nam aut diabolus uel Iudeus siue gentilem populum significat. Unde propheta dominum precatur dicens in Psalmo : Erue a framea anima meam, et de manu canis unicam meam. Nam in meliore parte canis ponitur, ut in Ecclesiaste ubi scriptum est : Melior est canis uiuis leone mortuo. Hic leonem diabolus, canem uero gentilem uel hominem peccatorem accipiendum puto, qui ideo melior dicitur : Quod ad fidem et penitentiam possit uenire, hinc de Iudeis scriptum est : Conuertantur ad uesperum et famem patientur, ut canes circuibunt ciuitatem. Canes intelleguntur muti sacerdotes uel improbi ut in ecclesia : Canes muti non ualentes lactare. Canes Iudei in Psalmo : Quoniam circumdederunt me canes multi. Canes populus gentium ut in euangelio : Non est bonum sumere panem filiorum et mittere canibus ad manducandum. Canes heretici ut in Deuteronomio : Non inferes precium canis in domum dei tui. Et in apostolo : Videte canes uidete malos operarios uidete concisiones. Canis uero uoracissimum animal, atque inportunum, consuevit illas domus latratibus defendere, in quibus edacitatem suam nouit, accepto pane sate, his merito comparantur Iudei qui Christianae fidei munere saginati ecclesiam dei clamorosa predicatione defendere festinabunt. Sicut Paulo apostolo contigit, ut qui ante fuit persecutor Christiani nominis, postea diuino munere iungeretur apostolis. Canes homines rixosi uel detractores alter utro se lacerantes, ut in apostolo : Quod si inuicem mordetis et comedetis uidete ne ab inuicem consumamini. Catuli abusiue dicuntur, quarumlibet bestiarum filii, nam propriae catuli canum sunt, per diminutionem dicti. Lynciscule dicuntur ut ait Plinius canes nati ex lupis et canibus. Cum inter se forte miscuntur, solent et Inde feminas canes noctu in si alligatas admitti, ad tigres bestias a quibus in siliri et nasci, ex eodem faetu canes adeo acerrimos et fortes, ut in complexu leones prosternant. Catuli ergo significant gentiles, unde est in euangelio, quod Sirofaenissa mulier, cui dominus ait : Non est bonum sumere panem filiorum et mittere canibus, respondit ei dicens : Etiam domine. Nam et catelli edunt de micis quae cadunt de mensa dominorum suorum. Mensa quippe est scriptura sancta quae nobis panem uitae ministrat. Mice puerorum interna sunt mysteria scripturarum, quibus humilium solent corda refici. Non ergo crustas, sed micas de pane puerorum edunt. Catelli quia conuersi ad fidem, qui erant despecti in gentibus non littere superficiem in scripturis sed spiritualium sensuum, qui in bonis attibus proficere ualeant inquirunt. » (De naturis rerum VIII.)*

18. Un autre élément vient encore compliquer les choses. La pensée médiévale a deux objets d'enquête pour le moins obsessionnels : Dieu et l'homme. Voyons ce qui se produit dans la théorie de la définition, de l'Isagoge de Porphyre jusqu'à Ockham. L'arbre de Porphyre devrait être conçu comme un artifice logique qui permet de définir chaque élément de l'ameublement cosmique, mais il est en fait toujours exemplifié sous forme abrégée, de façon à distinguer sans équivoque la divinité de l'homme. Or, comme on l'a vu dans le chapitre « De l'arbre de Porphyre... », aucun des exemples d'*Arbor Porphyriana* disponibles ne sert à définir sans ambiguïté le cheval et le chien, sans parler des plantes et des minéraux, et les animaux irrationnels n'y trouvent une place générique que pour fournir un terme d'opposition aux animaux rationnels. Après quoi, la théorie médiévale de la définition les abandonne à leur destin sans donner d'instructions pour pouvoir distinguer non seulement le chien du loup, mais même le chien du cheval. Il faudra, pour disposer de tels éléments taxinomiques, attendre les naturalistes et les théoriciens des langues artificielles du XVIII^e siècle anglais (voir Slaughter 1982 et Eco 1993).

Latratus canis

2.1. Noms et signes

Pour justifier l'embarrassante position du *latratus canis* dans les théories médiévales du langage, il faut tenir compte du fait que la sémiotique grecque, depuis le *Corpus Hippocraticum* jusqu'aux stoïciens, distingue nettement une théorie des noms (ou du langage verbal) d'une théorie des signes. Les signes (*semeia*) sont des données naturelles, que nous appellerions aujourd'hui symptômes ou indices, et ils entretiennent avec ce qu'ils signifient un rapport fondé sur le mécanisme de l'inférence : si tel symptôme, alors telle maladie ; si cette femme a du lait, alors elle a accouché ; si fumée, alors feu. Les mots, en revanche, entretiennent un rapport différent avec la chose qu'ils nomment ou avec le concept qu'ils signifient, et c'est ce rapport que la théorie aristotélicienne de la définition sanctionne – un rapport d'équivalence et de substituabilité mutuelle.

Or ces deux lignes sémiotiques commencent à se fondre chez les stoïciens, et cette fusion est explicitement confirmée par Augustin (dans le *De magistro*, dans le *De doctrina christiana* et dans le *De dialectica*)¹. On voit se configurer chez Augustin une science du *signum* comme genre le plus haut, dont les symptômes autant que les mots, les gestes mimétiques des histrions autant que les sons du clairon militaire, sont des espèces. Toutefois, même chez saint Augustin (et malgré l'intérêt théorique majeur de certains de ses développements), la dichotomie entre le rapport d'inférence, qui lie un signe naturel à la chose dont il est le signe, et le rapport d'équivalence, qui lie un terme linguistique au concept qu'il signifie ou à la chose qu'il désigne, n'est pas définitivement résolue.

Dès lors, la sémiotique médiévale a connaissance des deux

courants de pensée, sans être toutefois en mesure d'en perfectionner l'unification. Voilà pourquoi, comme on le verra, le *latratus canis* va occuper des positions différentes dans des classifications différentes, selon qu'il s'agit de classifications de signes en général ou de *voces*, justement parce que la classification des *signa* est d'origine stoïcienne, alors que la classification des *voces* est d'origine aristotélicienne.

2.2. L'influence stoïcienne : Augustin

C'est dans le *De doctrina christiana* (II, 1-4) qu'Augustin propose sa fameuse définition du signe. Le signe, au-delà de son aspect sensible, fait venir à l'esprit quelque chose de différent de lui, comme l'empreinte laissée par l'animal, la fumée dont on infère la présence du feu, la plainte qui indique la douleur, ou le clairon qui communique des ordres aux soldats. Les signes sont donc soit *naturels* soit *donnés*. Sont *signa naturalia* ceux qui manifestent quelque chose indépendamment de toute intention, comme la fumée qui indique le feu ou l'empreinte laissée par l'animal, jusqu'à la colère qui transparait d'un visage sans que la personne irritée veuille la signaler. Les *signa data* sont, en revanche, ceux que l'on émet pour communiquer les mouvements de l'âme ou le contenu des pensées. Il n'y a pas lieu de signifier si ce n'est pour produire dans l'esprit d'autrui ce que nous avons dans le nôtre. Mais d'une part, ce qui est dans l'esprit de celui qui émet le signe peut être un état psychologique, une sensation, et non nécessairement un concept ; d'autre part, le signe produit dans l'esprit du destinataire *quelque chose*, et non nécessairement un concept. C'est pourquoi Augustin place parmi les *signa data* aussi bien les paroles des Écritures (outre, naturellement, les paroles humaines) que les signes produits par les animaux, dépeignant avec grâce non seulement le rapport utilitariste entre un coq et une poule à la recherche de nourriture mais encore le roucoulement amoureux de la colombe appelant son compagnon².

Cette classification est représentée par la figure 1 :

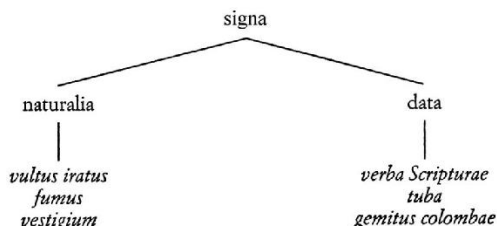


Figure 1

Seulement, à ce stade, Augustin se rend compte qu'il est allé trop loin, et il se corrige dans le dernier paragraphe (voir note 1 ci-dessous), laissant en suspens la question de savoir si l'appel de la colombe, tout comme le gémissement du malade, sont vraiment à considérer comme phénomène de signification. Sans cette correction, le « langage » de la colombe serait venu se placer résolument à côté des paroles des Saintes Écritures. Et comme c'est dans le *De doctrina* qu'il veut s'occuper de cette question, il l'élude.

2.3. L'influence stoïcienne : Abélard

Une solution au rébus de la colombe se profile (à travers tout de même quelques difficultés) avec Abélard. Dans la *Dialectica* (I, iii, 1), sa classification (qui d'ailleurs ne s'écarte pas de la distinction augustinienne) peut être réduite au modèle aristotélico-boécien (dont il sera question plus loin) : les *voces* significatives se divisent en *naturaliter* et *ex impositione* ou *ad placitum*, et parmi les voix naturelles est cité l'aboïement du chien (exprimant sa colère)³.

Mais dans l'*Ingredientibus*, à l'opposition *naturaliter/ex impositione* est associée une autre opposition, à savoir celle entre *significativa* et *significantia*⁴.

Pour qu'une voix soit *significativa*, il faut une *institutio*. Cette *institutio* n'est pas une convention (comme l'*impositio*), mais plutôt une décision en amont de l'*impositio* autant que de la significativité naturelle, et qui pourrait être très proche de l'intention. En effet, les mots sont significatifs par œuvre de la volonté humaine, qui les ordonne *ad intellectum constituere*, c'est-à-dire pour produire des concepts. Abélard dit de l'aboïement du chien, devenu sans doute une citation canonique en son temps, qu'il est significatif de colère ou de douleur, autant qu'une expression humaine destinée à communiquer quelque chose, parce qu'il est institué par la nature,

ou par Dieu, pour exprimer cette signification. En ce sens, l'aboïement se distingue de ces phénomènes qui ne sont que *significantis*, c'est-à-dire symptomatiques, comme ce même aboïement qui, entendu de loin, permet seulement d'inférer qu'il y a un chien là-bas.

Donc, si l'homme infère d'un aboïement qu'il y a un chien, on a affaire à un symptôme qui est utilisé, par inférence, pour en tirer une signification, mais le fait qu'il devienne signifiant ne veut pas dire qu'il ait été institué comme significatif. En revanche, quand le chien aboie, il le fait pour exprimer un concept précis (colère, douleur ou joie), c'est-à-dire pour *constituere intellectum* dans notre esprit. Abélard ne dit pas que le chien le fait de sa propre volonté : il est mû par une autre volonté, d'ordre naturel – une sorte de *volonté agent*⁵. Mais c'est d'agent intentionnel qu'il s'agit. Abélard est très clair : une chose est significative à cause de la volonté qui la produit comme telle, et non du fait qu'elle produit des significations.

Il faudrait alors traduire la taxinomie abélardienne comme sur la figure 2.

On pourrait donc dire que lorsqu'il y a *institutio*, il y a un certain code, une correspondance (naturelle ou conventionnelle) entre *signans* et *signatum*, qui ne peut être seulement matière à conjecture, contrairement aux voix *significantes*, qui sont matière à conjecture donc à inférence ; en ce sens, Abélard s'en tient à la distinction stoïcienne entre acte linguistique et indice.

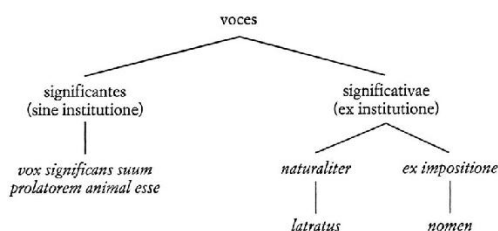


Figure 2

2.4. Lecture boécienne du *De interpretatione* 16a

Cette distinction n'apparaît pas en revanche de manière aussi évidente dans les sémiotiques de dérivation aristotélicienne. Or, pour comprendre une grande partie des discussions qui suivront, il faut partir, comme l'a fait le Moyen Âge, du *De interpretatione* (16a)

où, dans l'intention de définir le nom et le verbe, Aristote fait un certain nombre d'affirmations sur les signes en général. Le problème est de savoir comment traduire ce texte. Je tente ici une *translatio media* qui, tout en tenant compte des traductions en cours encore aujourd'hui, cherche en définitive à rendre raison des aspects qui ont particulièrement frappé les traducteurs et les interprètes médiévaux :

Les sons émis par la voix (*ta en tè phônè*) sont les symboles (*symbola*) des affections (*pathematon*) de l'âme, de même que les lettres alphabétiques (*grammata*) le sont des choses qui sont dans la voix (*en tè phônè*). Et comme les lettres alphabétiques ne sont pas les mêmes pour tous les hommes, les sons ne sont pas les mêmes non plus. Toutefois, sons et lettres sont fondamentalement les signes (*sèmeia*) des affections de l'âme, qui sont les mêmes pour tous, et les choses (*pragmata*) dont les affections de l'âme sont des images semblables (*omoiomata*) sont également les mêmes pour tous (16a, 1-10).

Un nom est un son doté de signification (*phônè semantikè*) par convention (*kata synthèken*) (16a, 20-21).

Lo Piparo (2003) a proposé une traduction de ce passage radicalement différente⁶, mais il n'y a pas lieu de faire ici de la philologie aristotélicienne. Voyons plutôt comment le Moyen Âge a lu ce texte, dont l'interprétation courante consistait à dire qu'il y avait, d'un côté, les choses qui impriment leurs images dans l'âme (qui en constitue la *species*), et de l'autre, les symboles linguistiques (sonores et graphématiques) ou images mentales, qui se réfèrent aux affections de l'âme *ad placitum*. Mais si ce texte doit être ainsi compris, il faudrait en tirer une autre conclusion : sons et lettres (indépendamment de leur signification) sont aussi des indices (*semeia*) des affections de l'âme. Idée qui, en soi, peut paraître banale (cela reviendrait à dire que si quelqu'un parle, c'est qu'il a quelque chose en tête qu'il veut dire), mais qui le devient un peu moins quand on mesure le parti qu'en tirera indirectement Thomas, en faisant comprendre que ce n'est pas par la connaissance directe de son essence qu'on reconnaît que l'homme est un animal rationnel, mais par le fait qu'il manifeste sa rationalité à travers le langage.

Voici les termes de la traduction boécienne, base sur laquelle s'appuieront les médiévaux :

Sunt ergo ea quae sunt in voce, earum quae sunt in anima passionum notae ; et ea quae scribuntur, eorum quae sunt in voce. Et quemadmodum nec litterae omnibus eadem, sic nec eadem voces ; quorum autem hae primorum notae sunt, eadem omnibus passionibus animae sunt ; et quorum hae similitudines, res etiam eadem [...].

Nomen ergo est vox significativa secundum placitum sine tempore, cuius nulla pars est significativa separata [...]. Secundum placitum vero, quoniam naturaliter nominum nihil est, sed quando fit nota ; nam designant et inlitterati soni, ut ferarum, quorum nihil est nomen⁷.

Boèce traduit donc par *nota* les deux termes aristotéliens *symbolon* et *semeion*. Aristote est en train de dire que le double rapport mot-concept et lettres alphabétiques-mots est symbolique – ou, comme le liront les médiévaux, qu’il est basé sur la convention (raison pour laquelle il varie d’une langue à l’autre) ; tandis que le rapport entre concept et chose est iconique.

Mais si l’on traduit *semeion* par *nota*, et qu’on l’entend comme *signe*, au sens contemporain du terme (en vertu duquel on parle également de signe linguistique), il semble qu’Aristote dise que les mots sont à la fois symboles et signes des concepts, et que les deux termes soient alors synonymes. Ce qui laisse dans l’ombre non seulement l’idée d’Aristote, déjà évoquée, selon laquelle le fait que les mots soient proférés est l’*indice*, la *preuve*, le *symptôme* qu’il existe des concepts dans l’âme de celui qui les profère, mais encore tout l’univers des signes indiciaires, posant donc quelques sérieux problèmes, dont on s’occupera.

Donnons tout de suite un exemple probant. Quand Aristote dit, dans le *De interpretatione* (16a 19-20, 26-29) – du moins l’a-t-on lu ainsi au Moyen Âge –, qu’un nom est une voix significative par convention, et qu’aucun son n’est nom pour des raisons naturelles, mais seulement lorsqu’il *devient* (par convention) un symbole, il ajoute que les sons inarticulés, comme ceux des bêtes, dont aucun n’est nom, *manifestent* (*delousi*) pourtant eux aussi quelque chose.

Aristote ne dit pas que les sons des bêtes signifient ou désignent quelque chose, il dit qu’ils le manifestent, comme un symptôme manifeste sa propre cause. Mais les médiévaux, comme on le verra, ne voient aucune difficulté à traduire le *delousi* aristotélien par *significant*. La traduction boécienne, en identifiant symbole et indice dans le terme commun *nota*, a oblitéré la différence et favorisé l’identification⁸. Aucune difficulté, à ce stade, pour comprendre les

sons des animaux comme *voces significativae*, même si elles sont différentes du *nomen* (et plusieurs commentateurs expliquent qu'en ce cas, Aristote ne parle pas de *voces* mais de *soni*, parce que tous les animaux ne peuvent pas émettre de voix en raison de la structure de leurs organes phonatoires, et que beaucoup d'entre eux ne produisent tout simplement pas de sons)⁹.

L'abolement du chien apparaît, chez Boèce, comme exemple de voix significative non pas *ad placitum*, mais *naturaliter* : « *canum latratus iram significat canum* » – et pareillement, les gémissements des malades sont des voix significatives *naturaliter*¹⁰.

Vient alors se placer sous le genre des *voces significativae* une espèce qui, pour Aristote, aurait dû appartenir aux *semeia*. Boèce, et d'autres après lui, placent dans cette catégorie, outre le *latratus canis*, le *gemitus infirmorum*, le hennissement du cheval et les sons de ces animaux qui n'ont pas de voix mais « *tantum sonitu quodam concrepant* »¹¹.

Boèce comprend certainement que ces voix signifient *naturaliter*, parce qu'elles révèlent manifestement leur cause suivant le modèle (symptomatique) de l'inférence, mais ayant brouillé la distinction entre doctrine des indices et doctrine des noms, il néglige un fait important : que les signes naturels n'ont pas d'émetteur, à moins, comme cela peut arriver dans certains processus de divination, qu'on ne les interprète *comme s'* ils avaient été émis intentionnellement par un agent surnaturel. Le gémissement du malade et l'abolement du chien en colère ont un émetteur, sans que l'on puisse pourtant dire si l'émission a été intentionnelle. Mais Boèce cite aussi en particulier le hennissement du cheval, quand il hennit pour appeler un autre cheval, donc avec une certaine intention : *hinnitus quoque equorum sepe alterius equi consuetudinem quaerit* ¹². Dans le même passage, en effet, Boèce dit que *ferarum quoque mutorum animalium voces interdum aliqua significatione praeditas esse perspicimus*. Il s'agit donc de voix dotées de quelque signification. Mais dotées par qui (en attendant l'idée abélardienne d'une « volonté active ») ? Par la bête qui les émet, ou par l'homme qui les écoute ?

On se rend compte aussitôt que le *latratus canis* (et tous les autres sons animaux) peut avoir un double statut : d'un côté, le chien parle au chien, et de l'autre, le chien parle à l'homme. Mais ce deuxième cas ouvre sur une autre alternative : soit l'homme comprend l'abolement parce qu'il possède un habitus qui le rend apte à interpréter les symptômes, comme le navigateur sait interpréter les signes du ciel, soit l'homme possède un habitus qui le rend apte à

interpréter le langage que le chien utilise pour lui parler. Et ce sont là deux problèmes zoosémiotiques distincts (tandis que le quatrième aspect, à savoir si et comment le chien comprend le langage avec lequel l'homme s'adresse à lui, est laissé de côté).

Il faut donc en conclure qu'avec Boèce se met en place une classification des voix dont la double caractéristique est de fondre la classification stoïcienne des signes (comme *voces significativae naturaliter*) et la classification aristotélicienne des voix, et de laisser dans l'ombre le problème de l'intentionnalité et de l'émission de la voix.

Ainsi cette classification, en synthétisant une série de positions fondamentalement analogues chez différents auteurs, de Boèce à Petrus Hispanus, Lambert d'Auxerre (ou de Leguy), Garlandus Computista et d'autres¹³, aurait la forme de la figure 3.

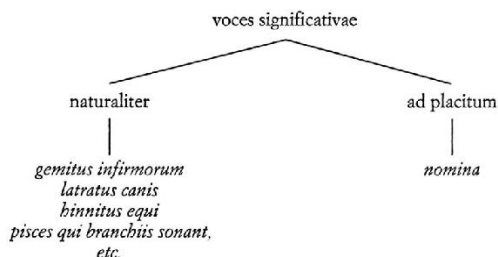


Figure 3

2.5. Lecture thomiste du *De interpretatione* 16a

Thomas ne s'écartera pas de cette classification, sauf que sa taxinomie est plus complexe. Si l'on tient compte des observations qui apparaissent *passim* dans son commentaire au *De interpretatione*, on constate qu'en IV, 38 et suiv., Thomas semble s'occuper d'une classification des *voces*, réservant l'expression *signum* aux seules *voces significativae*, alors qu'en IV, 46, où il tente d'expliquer pourquoi Aristote a utilisé, pour les sons animaux, le terme *soni* plutôt que *voces* (il s'agissait, explique Thomas, de prendre également en considération les sons des animaux dépourvus de poumons, qui ne parviennent pas à émettre de sons vocaux), il suggère la possibilité d'une classification plus articulée, qui considérerait le *sonus* comme genre.

Thomas, qui ne dispose pas encore de la traduction de Moerbeke (suffisamment averti pour traduire *symbolon* et *semeion* de manière

exacte et distincte), s'en tient fondamentalement à celle de Boèce, dont il maintient le terme générique de *nota* (qui devient dans son commentaire l'équivalent de *signum*) pour les deux phénomènes sémiotiques.

On pourrait donc, en fonction des sources probables auxquelles il se réfère¹⁴, synthétiser sa classification comme sur la figure 4.

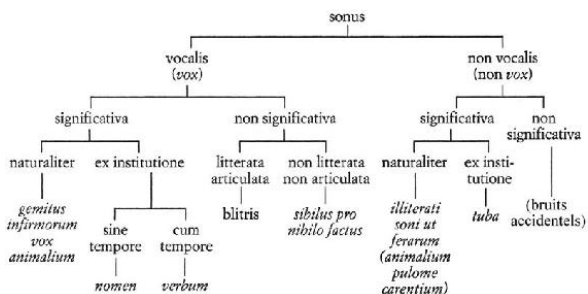


Figure 4

Cette classification se ressent d'influences diverses. En premier lieu, dans la lignée augustinienne, Thomas appelle *signum* toute voix significative. Mais en II, 19, il parle aussi de *signum* pour le son du clairon militaire (*tuba*), qui de toute évidence ne constitue pas un cas de *sonus vocalis*. Il semble donc que *signum* désigne, pour lui, toute émission significative, qu'elle soit vocale ou non vocale. Mais ayant traduit les deux termes aristotéliens par *signum* = *nota*, il ne tient pas compte de la nature inférentielle des *semeia* stoïciens, délaisse tout type d'indice qui n'est pas *sonus* et place parmi les voix significatives des indices évidents comme le gémissement des malades et les sons animaux.

2.6. Transcriptibilité et articulation

D'autre part apparaît chez Thomas une distinction entre *voces litteratae* et *articulatae* et *voces illitteratae* et *non articulatae*. La notion de voix *litteratae* semble remonter directement au texte aristotélien, où il est question de voix *agrammatoi* comme de voix qu'on ne peut pas transcrire avec des lettres alphabétiques (celles des animaux par exemple). Ce qui expliquerait pourquoi *blitris* (exemple typique, stoïcien puis médiéval, avec *buba* et *bu-baf*, d'émissions vocales qui, bien que transcriptibles, ne veulent rien dire) apparaît parmi les voix *litteratae*, bien que non significatives.

Le problème est plutôt de définir ce que signifie *articulata* (et son opposé, *non articulata*).

Il n'est pas clair si l'articulation concerne uniquement les sons ou également leur transcription graphématique, et à ce sujet les textes aristotéliens ne le sont pas davantage¹⁵. Boèce, dans son commentaire au *De interpretatione* (col. 395D), semble tenter de réunir les deux types d'articulation. La lecture de Priscien¹⁶ permet de clarifier quelques idées : en effet, on y découvre une ligne de pensée qu'on retrouve dans la tradition des grammairiens, ainsi que chez des auteurs comme Vincent de Beauvais¹⁷. Une voix articulée serait, pour Priscien, une voix *copulata cum aliquo sensu mentis eius qui loquitur*, et les voix, au lieu d'être classées suivant une taxinomie binaire, le seraient suivant la matrice de la figure 5.

	<i>articulata</i>	<i>inarticulata</i>
<i>litterata</i>	quae possunt scribi et intellegi ut «homo» et «arma virumque cano»	coax (ranarum vox)
<i>illitterata</i>	sibilus hominis, gemitus	cra (vox corvina) mugitus, crepitus

Figure 5

Cette matrice pose deux problèmes distincts. Le premier, de moindre importance, concerne sa cohérence interne, puisqu'on peut s'étonner du fait que la voix de la grenouille soit transcribable en lettres alphabétiques alors que le meuglement du bœuf ne l'est pas. Mais il est fort probable que la classification reflétait des usages linguistiques courants (comme si, pour le dire de manière triviale, on avait davantage l'habitude de parler du *côa-côa* de la grenouille que du *meuh-meuh* du bœuf) et que Priscien se référait à une panoplie d'exemples issus de la tradition grecque¹⁸. Le second problème concerne la solution thomiste. Si Thomas s'en tient à Priscien, on ne comprend pas pourquoi la différence entre articulation et non-articulation apparaît pour distinguer les voix non significatives, alors qu'elle est absente de la ramification consacrée aux voix significatives – où les noms sont articulés et « lettrés », tandis que les sons animaux ne le sont pas.

Or au cœur de ces questions se cachent différents problèmes sémiotiques, et non des moindres. Remontons d'abord à Ammonius, qui anticipe la classification thomiste¹⁹.

Ainsi, après avoir éclairci le fait que, pour lui, être *litterata* – c'est-à-dire transcribable en lettres – équivalait, pour une *vox*, à être

articulata, Ammonius semble placer deux fois la différence *articulata/non articulata* sous deux genres différents, si bien qu'on ne peut transcrire sa classification que sous forme de matrice, comme c'était le cas pour celle de Priscien (figure 6).

	significativa	non significativa
articulata	«homo»	blitris
non articulata	latratus	sibilus

Figure 6

Thomas semble ne reprendre (*In l. De int. exp.* IV, 38) que la première partie de la suggestion d'Ammonius, et il écrit : « *Additur autem prima differentia, scilicet significativa, ad differentiam quarumcumque vocum non significantium, sive sit vox litterata et articulata, sicut blitris, sive non litterata et non articulata, sicut sibilus pro nihilo factus.* » Pourquoi Thomas a-t-il l'air embarrassé par une classification qui suggérerait une matrice plutôt qu'un arbre ?

Le problème semble dépendre de la nature même d'un arbre (d'inspiration porphyrienne) qui procéderait par genres, espèces et différences spécifiques. C'est-à-dire que le problème surgit lorsqu'on tente, comme cela a été fait, d'enrégimenter dans un arbre porphyrien une série de définitions données sous forme discursive (et précisément parce que Thomas ne l'a pas fait, le problème auquel il était confronté n'en devenait que moins évident). Comme on l'a démontré dans le premier essai de ce volume à propos de l'arbre porphyrien, pour rendre compte d'une quelconque organisation de l'univers (ne fût-ce qu'une classification des signes et des voix, comme dans le cas présent), le même couple de différences devrait se reproduire plusieurs fois sous des genres différents. Si Thomas avait procédé ainsi, la différence *litterata/illiterata*, comme d'ailleurs la différence *articulata/inarticulata*, aurait dû venir se placer sous deux genres différents (figure 7).

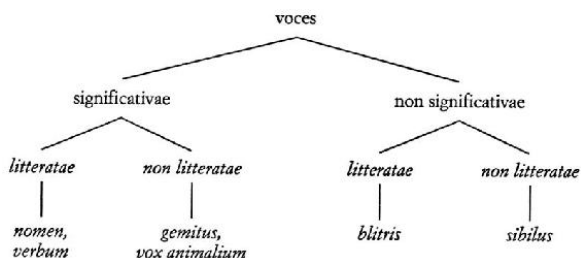


Figure 7

Mais, une fois accepté le principe selon lequel la même différence peut venir se placer sous deux genres différents, il aurait dû la reproduire également sous les sons signifiants *ex institutione*, là où apparaît le clairon (*tuba*), puisqu'il y a articulabilité (témoin Aristote, *De anima* 420b 5-8) même dans les sons musicaux (sans parler de leur transcribibilité suivant notation).

En ce cas, la structure en arbre aurait fait place à un système de nœuds interconnectés que Thomas, comme on l'a suggéré dans le premier essai de ce livre, entrevoyait peut-être mais ne pouvait admettre. Cependant, même indépendamment de ces considérations, il est clair que les contradictions de la solution thomiste venaient du fait que l'enjeu était double. L'un, d'ordre grammatical, exigeait que les voix (« lettrées » ou pas) soient distinguées en fonction de leurs possibilités articulatoires – ce que faisait Priscien, en bon grammairien. L'autre, d'ordre sémantique, voulait que la différence soit établie entre voix significatives et non significatives. Les deux taxinomies ne pouvaient pas tenir ensemble. Thomas se fait persuasif quand il parle d'une question plutôt que de l'autre, mais révèle toutes ses incertitudes quand il tente (bien que simplement par amour de la clarté taxinomique) de constituer en système les deux discours distincts.

Nous pourrions, à ce stade, abandonner Thomas à son sort et nous contenter du fait que notre enquête sur l'aboïement canin a, une fois encore, réussi à faire transparaître les faiblesses et les contradictions d'un système. On pourrait tout au plus relever que Thomas n'utilise pas *articulata* dans le sens de Priscien (c'est-à-dire comme dotée de sens) mais dans le sens d'Ammonius ; par conséquent, *blitris* serait un exemple de voix non significative ayant toutefois une articulation phonétique et pouvant en même temps être transcrite alphabétiquement. Or c'est précisément cette observation qui pousse à se demander pourquoi Priscien (et avec lui, les grammairiens qui le suivent) a attribué à l'*articulatio* une connexion avec le sens. Notons que ces derniers, sans chercher à fondre une taxinomie des articulations avec celle de la signification, partent presque du principe qu'il y a un rapport, qu'ils n'approfondissent pas, entre articulation et sens. Dès lors, on pourrait en déduire qu'ils admettaient qu'on articule uniquement pour exprimer quelque chose – c'est d'ailleurs l'hypothèse qui était proposée dans *Latratus canis*.

En effet, pour revenir au commentaire d'Ammonius, on constate qu'il y fait des références explicites et implicites au *Cratyle* de Platon, suggérant l'existence d'un lien étroit entre *articulatio* et *significatio*. Dans le dialogue, Socrate expose la conception selon

laquelle celui qui a inventé les premiers noms les a forgés par imitation des choses, en tentant de reproduire, à travers la coordination des lettres et des syllabes, leur nature. C'est-à-dire qu'il y aurait un rapport de type iconique entre la structure phonologique du *signans* et la structure ontologique du *signatum*. On retrouve une théorie proche de celle-ci chez les stoïciens²⁰, ce qui permettrait de comprendre pourquoi Priscien, héritier d'une tradition grammaticale de racines stoïciennes, en vient à identifier l'*articulatio* de la *vox* à sa *significatio* (suivi en cela par tous les grammairiens médiévaux)²¹, alors que dans la tradition logico-philosophique (restée étrangère à la leçon des grammairiens), l'*articulatio* n'a rien à voir avec le sens, mais avec la *litteratio* – donc avec la possibilité de la traduction écrite du son²².

Quoi qu'il en soit, il semble évident que l'aboiement du chien soit voué, parmi les grammairiens, à un triste destin. Un grammairien ne s'intéresse qu'à une chose : les sons articulés par l'homme, suivant justement une grammaire, pour exprimer des sens. Les sons des animaux ne l'intéressent donc pas. L'aboiement du chien va ainsi occuper, dans les textes des grammairiens, des positions de plus en plus marginales. Et si la première hypothèse (influence du *Cratyle*) était valable, si la significativité du nom se réalise en vertu d'un rapport iconique original, d'où l'*articulatio*, alors les voix des animaux qui, de l'avis de tous, ne sont ni articulées ni articulables, ne présenteraient pas grand intérêt. Les animaux ne savent pas que *nomina sunt consequentia rerum*, ni ne savent imiter la nature des choses²³.

2.7. Encore Thomas

Il est clair qu'à ce stade, on peut passer rapidement sur la tradition des grammairiens. En revanche, celle des philosophes nous intéresse, car ils continuent de reconnaître au chien une position relativement honorable dans la classification des signes. En outre les philosophes, au-delà des classifications qu'ils rédigent dans le sillage du *De interpretatione*, sont sans cesse amenés à faire des observations supplémentaires. Thomas par exemple, dans un *Sententia libri Politicorum* (I, I/b), revient sur la différence entre voix humaines et voix animales. La nature, nous dit-il, ne fait rien en vain mais toujours pour une fin déterminée, or bien que divers animaux possèdent une voix, seul l'homme possède une *locutio*, et même si

l'on connaît des animaux qui savent répéter les voix humaines, on ne peut pas dire qu'ils parlent, parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'ils disent mais profèrent ces voix par pure habitude. Les voix animales servent à exprimer la tristesse ou le plaisir et d'autres passions (et sont à nouveau cités l'aboïement du chien et le rugissement du lion : « *et haec sibi invicem significant per aliquas naturales voces, sicut leo per rugitum et canis per latratum* »), et les hommes ont, à la place de ces voix, des interjections. Mais seule la *locutio* humaine peut signifier l'utile et le nuisible, le juste et l'injuste, le bien et le mal²⁴.

Thomas fait ici un pas en avant. En reconnaissant que les animaux, comme les hommes, ont des façons de se signifier réciproquement et intentionnellement la tristesse et le plaisir, il effleure un problème que Bacon traitera plus en détail. Ce dernier fera en effet la distinction entre le gémissement que le malade émet sans le vouloir, pur symptôme de son mal, et l'interjection qu'il émet pour signifier, intentionnellement et suivant une certaine convention linguistique, la même douleur, bien que de manière conceptuellement imparfaite²⁵.

Ainsi, à l'intérieur même du système thomiste, le *latratus canis* change de position, comme si à mi-chemin entre les *voces significativae naturaliter* (où se trouve le *gemitus*) et les voix *ad placitum* (où se trouve le langage parlé), venait s'insérer une zone intermédiaire dans laquelle l'homme produit (nous dirions de nos jours, « paralinguistiquement ») des interjections et le chien aboie. Et en effet, dans cette classification révisée, la vraie différence entre langage humain et langage canin ne tient pas dans l'opposition intentionnel/non intentionnel (vaguement effleurée, mais éludée en substance) ni seulement dans l'opposition naturel/*ad placitum*, mais dans celle entre l'interjection et la capacité du langage humain d'exprimer des abstractions à travers lesquelles l'homme institue *domum et civitatem* : « *ergo homo est naturale animal domesticum et civile* » –, affirmation que Thomas reprend d'ailleurs à la *Politique* aristotélicienne (1253a 9-30), précisément là où Aristote oppose le langage humain capable de produire des concepts et des abstractions aux sons animaux inarticulés qui ne sont que de douleur ou de plaisir.

2.8. Roger Bacon

Venons-en maintenant à Roger Bacon, qui n'a pas oublié la provocation augustinienne. On voit émerger dans le *De signis* une

classification des signes qui reste, à de nombreux égards, synchrétique et irrésolue, et dont les bizarreries trouvent leur explication dans un projet qui produira des résultats dans la sémiotique postérieure, notamment chez Ockham. En bref, disons que jusqu'à Bacon, grâce à la vulgate aristotélicienne, les mots signifient les passions de l'âme (les concepts, les espèces universelles), que les espèces ont un rapport iconique avec les choses, et que les mots, à travers la médiation des espèces, servent à nommer les choses (*nominantur singularia, sed universalia significantur*). En revanche, avec le *De signis*, les mots commencent à signifier *directement* les choses individuelles, dont les *species intelligibiles* sont l'équivalent mental. Le rapport entre mots et espèces devient secondaire et se réduit à un pur rapport symptomatique. Bacon a saisi, en *De interpretatione* 16a, la différence entre *symbola* et *semeia* mais, sur la base d'une lecture philologiquement exacte, il développe une lecture philosophiquement infidèle, c'est-à-dire qu'il efface le fait que pour Aristote, si les mots *peuvent* être des symptômes des passions de l'esprit, *en premier lieu* ils les *signifient* directement – et il conclut que les mots sont des symptômes des espèces qui se forment dans l'esprit²⁶.

Tentons de reconstruire la classification baconienne (figure 8) :

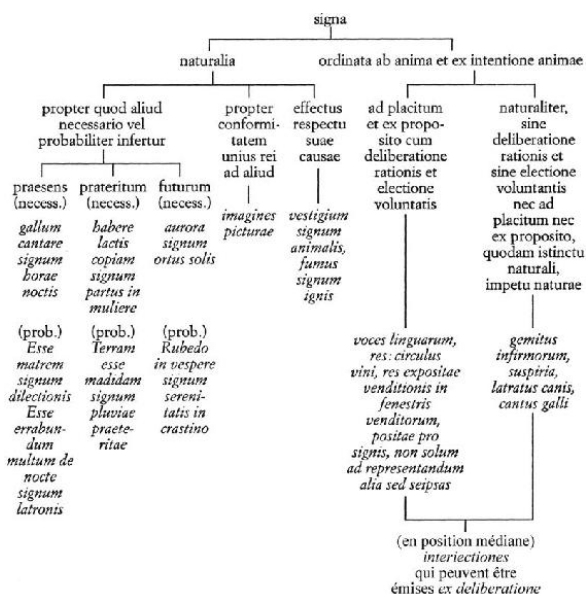


Figure 8

Pour commenter cette figure, notons immédiatement que Bacon distingue sans raison claire, parmi les signes naturels – qui devraient correspondre à ceux de la classification augustinienne, produits sans intention –, le premier du troisième type. Alors que dans les signes naturels du troisième type il semble qu'il y ait une relation claire de cause à effet, il n'y a dans ceux du premier type qu'une relation de concomitance entre événements (concomitance certaine dans le cas de signes nécessaires, incertaine quand ils sont probables). Mais cela n'explique toujours pas pourquoi la terre mouillée, comme signe probable de la pluie passée, n'est pas classée parmi les *vestigia*. Plus embarrassante encore est la curieuse disposition des images (produites intentionnellement par l'homme) parmi les signes naturels ; l'explication de Bacon est la suivante : ce qui est fait intentionnellement, c'est l'objet (la statue), tandis que la ressemblance entre la statue et la personne réelle est due à une sorte d'homologie entre la forme du *signans* et la forme du *signatum*²⁷. Ce qui nous intéresse encore davantage est la classification des signes produits par une intention de l'âme, dans laquelle Bacon voit une intention y compris dans le cas des sons émis par instinct, sans l'intervention de la raison ni même de la volonté, comme mouvement immédiat de l'âme sensitive (le gémissement du malade par exemple, ou les voix animales).

Or, les signes ordonnés par l'âme sans délibération de la raison ni choix de la volonté sont réputés fonctionner *naturaliter*. Ils n'ont pourtant rien à voir avec les signes naturels. Ceux-là étaient dits naturels en référence à la nature comme substance ; ceux-ci sont dits naturels parce qu'ils naissent d'un mouvement de la nature comme principe d'opération. En tout cas, la distinction est claire : les *signa naturalia* ne se manifestent pas suite à une intention, ni humaine ni animale, tandis que le gémissement des malades et l'aboïement du chien naissent d'un mouvement de l'âme sensitive qui tend à exprimer ce que l'animal (humain ou pas) sent. Ainsi l'aboïement dans cette classification, sans être placé à côté des Saintes Écritures, et séparé du gémissement comme chez Augustin, n'est même plus un pur symptôme.

Il vaut également la peine de remarquer que, dans cette classification, le chant du coq apparaît deux fois. Il y a un chant du coq signe de l'heure du jour, et un chant du coq qui est en revanche un *acte linguistique*, même si nous ne le comprenons pas.

Bacon utilise des termes différents lorsqu'il compare ces deux cas. Quand le chant apparaît parmi les signes *ordinata ab anima*, il est indiqué comme *cantus galli*, tandis que lorsqu'il apparaît comme symptôme, il est dit *gallum cantare* : « *cantus galli nichil proprie nobis*

significat tamquam vox significativa, sed gallum cantare significat nobis horas ». Le signe naturel n'est pas le chant en soi, mais *le fait que le coq chante* (les stoïciens auraient dit : un incorporel). Or dans le *De signis*, on ne dit pas à qui s'adresse le chant du coq (à d'autres coqs ou à l'homme), mais le même thème était abordé dans les *Summulae dialectices*²⁸.

Bacon est ici très clair : est significative la voix grâce à laquelle chaque animal peut communiquer avec un autre animal de son espèce, c'est-à-dire qu'il y a des *voces significativae naturaliter* que tous les membres de l'espèce comprennent, et d'autres (*ad placitum*) qui ne sont comprises que par les sous-groupes d'une même espèce humaine, comme c'est le cas pour les langues articulées. Que les animaux se comprennent entre eux, cela se voit à leur comportement, par exemple quand la poule alerte ses poussins de l'arrivée d'un épervier. Le coq parle avec des paroles différentes en fonction des circonstances, et il est compris de ses congénères, l'âne est compris de l'âne et le lion du lion. Avec un peu d'entraînement, l'homme comprendra aussi le langage des animaux. Le Pseudo-Marsile d'Inghen²⁹ dira encore plus clairement : il est certain que le chien aboie pour signifier quelque chose, et peu importe que tous comprennent ce qu'il veut dire, il suffit qu'il soit compris de ceux qui connaissent les propriétés et les habitudes des chiens.

Dès lors, l'éventail des situations zoosémiotiques a été exploré de fond en comble : le chien qui parle avec le chien, l'aboïement que l'homme interprète comme symptôme, l'aboïement que l'homme interprète parce qu'il connaît les habitudes, donc le langage du chien, jusqu'à l'animal qui parle avec des paroles humaines, comme la pie ou le perroquet (mais il s'agit en ce cas d'artifice et d'exécution mécanique de la part de l'animal – un problème qui n'a rien à voir avec une théorie des signes)³⁰.

En rattachant Bacon à la réévaluation zoosémiotique d'un Augustin plus proche de la culture grecque, on fait définitivement passer le chien qui aboie du côté de celui qui, d'une certaine façon, s'exprime, car les vicissitudes des animaux qui gazouillent, hurlent, couinent, rugissent et vivent leur vie associative est désormais observée avec une plus grande sensibilité naturaliste³¹.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si nous sommes désormais entrés dans l'époque où les arts figuratifs eux-mêmes sont passés, dans l'art de représenter la nature, des stylisations romanes au réalisme gothique.

Exit l'animal-allégorie du Bestiaire ; place aux pépiements, aboiements, hennissements et rugissements dans cette forêt

symbolique maintenant habitée par des bêtes qui disent ce que bon leur semble et non ce qui semble bon au Physiologue, refusant donc d'être quasi *liber et pictura*³².

1. Je renvoie au chapitre « Signe et inférence » dans *Sémiotique et philosophie du langage*. Voir également Todorov, *Théorie du symbole*, Paris, Éd. du Seuil, 1977.

2. « *Signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire, sicut vestigio viso transisse animal, cuius vestigium est, cogitamus et fumo viso ignem subesse cognoscimus et voce animantis audita affectionem animi eius advertimus et tuba sonante milites vel progredi se vel regredi et, si quid aliud pugna postulat, oportere noverunt. Signorum igitur alia sunt naturalia, alia data. Naturalia sunt, quae sine voluntate atque ullo appetitu significandi praeter se aliquid aliud ex se cognosci faciunt, sicuti est fumus significans ignem. Non enim volens significare id facit, sed rerum expertarum animadversione et notatione cognoscitur ignem subesse, etiam si fumus solus appareat. Sed et vestigium transeuntis animantis ad hoc genus pertinet et vultus irati seu tristic affectionem animi significat etiam nulla eius voluntate, qui aut iratus aut tristis est. Data vero signa sunt, quae sibi quaeque viventia invicem dant ad demonstrandos, quantum possunt, motus animi sua vel sensa aut intellecta quaelibet. Nec ulla causa est nobis significandi, id est signi dandi, nisi ad depromendum et traiciendum in alterius animum id, quod animo gerit, qui signum dat. Horum igitur signum genus, quantum ad homines attinet, considerare atque tractare statuimus, quia et signa divinitus data, quae scripturis sanctis continentur, per homines nobis indicata sunt, qui ea conscripserunt. Habent etiam bestiae quaedam inter se signa, quibus produnt appetitum animi sui. Nam et gallus gallinaceus reperto cibo dat signum vocis gallinae, ut accurrat; et colomus gemitu columbam vocat, vel ab ea vicissim vocatur; et multa huiusmodi animadverti solent. Quae utrum, sicut vultus aut dolentis clamor sine voluntate significandi sequantur motum animi, an vere ad significandum dentur, alia quaestio est, et ad rem, quae agitur, non pertinet.* » Sur la doctrine du signe chez Augustin, voir Manetti 1987, Vecchio 1994, Sirridge 1997.

3. « *Liquet autem ex suprapositis significatarum vocum alias naturaliter, alias ad placitum significare. Quaecumque enim habiles sunt ad significandum vel ex natura vel ex impositione significativae dicuntur. Naturales quidem voces, quas non humana inventio imposuit sed sola natura contulit, naturaliter et non ex impositione significativas dicimus, ut ea quam latrando canis emittit, ex qua ipsius iram concipimus. Omnium enim hominum discretio ex latratu canis eius iram intelligit, quem ex commotione irae certum est procedere in his omnibus quae latrant. Sed huiusmodi voces quae nec locutione componuntur, quippe nec ab hominibus proferuntur, ab omni logica sunt alienae.* » (Dialectica, L.M. De Rijk éd., Assen, Van Gorcum, 1956, p. 114, 17-26.)

4. « *Significare Aristotelis accipit per se intellectum constituere, significativum autem dicitur quicquid habile est ad significandum ex institutione aliqua sive ab homine facta sive natura. Nam latratus natura artifex, id est Deus, ea intentione cani contulit, ut iram eius repraesentaret; et voluntas hominum nomina et verba ad significandum instituit nec non etiam res quasdam, ut circulus vel signa quibus monachi utuntur. Non enim significare vocum tantum, verum etiam rerum. Unde scriptum est: nutu signisque loquuntur (Ovid. II Trist. 453). Per significativum separat a nomine voces non significativas, quae neque ab homine neque a natura institutae sunt ad significandum. Nam liquet unaquaeque vos certificare possit suum prolatorem animal esse, sicut latratus canis ipsum esse iratum, non tamen omnes ad hoc institutae sunt ostendendum, sicut latratus est ad significationem irae institutus. Similiter unaquaeque vox, cum se per auditum praesentans se subgerat intellectui, non ideo significativa dicenda est, quia per nullam institutionem hoc habet, sicut nec aliquis homo se praesentans nobis qui per hoc quod sensui subjacet, de se dat intellectum. Sui significativum*

dicitur, quia licet a natura creatus, ut hoc facere possit, non est ideo creatus ut hoc faciat. Significativum vero magis ad causam quam ad actum significanti pertinet, ut sicut non omnia significativa actualiter significant, ita non omnia actu significantia sunt significativa, sed ea sola quae ad significantum sunt instituta. » (*Logica ingredientibus*, *Gloses au Peri hermeneias*, in B. Geyer, *Peter Abaelards philosophische Schriften*, Münster, Aschendorff, 1927, p. 335, 29-336, 12.)

5. Albert le Grand (*De anima* II, iii, 22) donne une explication à la question de savoir pourquoi, chez les animaux, la nature agit comme une sorte de volonté agent : « *Et cum duo sint in anima, affectus scilicet doloris vel gaudii et conceptus cordis de rebus, non est vox significans affectum, sed potius conceptum [...]. Cetera autem animalia affectus habentia sonos suos affectus indicantes emittunt et ideo non vocant ; et quaecumque illorum plurium sunt affectuum sunt etiam plurium sonorum, et quae levioris sunt complexionis, et ideo aves plurium sunt garritorium quam gressibilia. Et illae quae inter aves sunt latioris linguae, et melioris memoriae, magis imitantur locutionem et ceteros sonos, quos audiunt. Licet enim bruta habeant imaginationem, sicut superius ostendimus, tamen non moveretur ab ipsis imaginatis secundum rationem imaginatorum, sed a natura et ideo omnia similiter operantur ; una enim hirundo facit nidum sicut alia, et haec imitatio est naturae potius quam artis. Ideo anima imaginativa in eis non regit naturam, neque agit eam ad opera, secundum diversa imaginata, sicut facit homo, sed potius regitur a natura et agitur ad opera ab ipsa, et ideo fit quod licet habeant apud se imaginata, tamen ad exprimendum illa non formant voces. Affectus autem laetiarum et tristitiarum magis profundatur in natura quam in anima, et ideo illos expriment sonis et garritibus.* »

6. D'après sa lecture, les affections de l'âme ne seraient pas des images mentales des choses, mais des modes d'être de la pensée, des modalités cognitives (comme penser, avoir peur ou éprouver de la joie). Les *pragmata* ne seraient pas des choses réelles, ou les faits en général, autrement on serait incapable d'expliquer pourquoi, dans d'autres parties de son *opus*, Aristote dit qu'on peut penser des choses inexistantes ou fausses, comme l'hircocerf, ou des phénomènes dont on ne parvient pas à démontrer l'existence (comme la commensurabilité de la diagonale ou la quadrature du cercle). De même, ces « choses qui sont dans la voix » seraient des transformations, des différenciations ou des articulations, propres à la voix humaine. Enfin, une expression comme *kata syntheke* ne signifie pas que les voix linguistiques se rapportent aux affections de l'âme par convention, mais qu'elles sont articulées, qu'elles sont l'effet d'une composition syntaxique (et c'est justement la raison pour laquelle les voix animales, non articulées, ne peuvent pas exprimer de pensées), tandis que l'interprétation des *omoiomata* est également remise en question : celles-ci se référeraient au fait qu'il existe une relation de similarité structurelle entre opérations logico-cognitives et événements mondains. Pour conclure, il faudrait relire le passage aristotélicien comme suit : « Les articulations de la voix humaine et les opérations logico-cognitives de l'âme humaine sont différentes et complémentaires entre elles comme le sont les articulations écrites et celles de la voix. Comme les plus petites unités avec et dans lesquelles l'écriture s'articule ne sont pas les mêmes pour tous les hommes, les plus petites unités avec et dans lesquelles s'articule la voix linguistique ne le sont pas non plus. En revanche, les opérations logico-cognitives dont les unités vocales et graphiques sont les signes physiologiques naturels sont les mêmes pour tous les hommes, et les faits avec lesquels les opérations logico-cognitives de l'âme humaine sont en relation de similarité sont également les mêmes. » (Lo Piparo 2003, p. 187.)

7. *De interpretatione*, in *Aristoteles Latinus* II, 1-2, éd. L. Minio-Paluello, Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1965, p. 5, 4-11 et p. 6, 4, 11-13.

8. C'est de sa propre initiative que Boèce traduit *semeion* par *nota*, alors que l'identification *symbolon* = *nota* est déjà établie chez Cicéron (*Topica* VIII, 35) ; Boèce la commente ainsi : « *Nota vero est quae rem quamque designat. Quo fit ut omne nomen nota sit, idcirco quod notam facit rem de qua praedicatur, id Aristoteles symbolon nominavit.* » (*In Topica Ciceronis Commentaria* IV ; PL 64, 1111B.) Boèce pose ici l'équivalence, comme propriétés caractéristiques de *nota*, entre *rem designare* et *rem notam facere*, c'est-à-dire entre fonction significative propre du *symbolon* aristotélicien et fonction inférentielle ou symptomatique du *semeion*.

9. Cf. *Latratus canis*. Voir De resp. 476 a 1 – b 12 ; Hist. an. 535 b 14-24 ; De an. 420 b 9-14. Boèce suit cette direction dans son *In Librum Aristotelis De Interpretatione Commentaria maiora*, PL 64, 423D, où il explique comment les poissons et les cigales, qui n'ont pas de voix, émettent des sons avec leurs branchies ou avec leur poitrine. On trouve des observations analogues chez Thomas (*In l. De int. exp.*, I. IV, 46) et chez le Pseudo-Gilles de Rome (*In libros Peri hermeneias expositio*, Venetiis 1507, fo 49rb). L'exemple du *latratus canis* apparaît déjà chez Ammonius, qui n'est pourtant traduit en latin qu'en 1268 par Guillaume de Moerbeke (*Commentaire sur le Peri hermeneias I*, translatio Guillelmi de Moerbeke, éd. G. Verbeke. *Corpus Latinum Commentarium in Aristotelem Graecorum I*, Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1961, p. 47 : « Hoc autem "secundum confictionem" separat ipsum a natura significantibus vocibus. Tales autem sunt quae irrationalium animalium voces. Extraneo enim aliquo superveniente, canis latrans significat extranei praesentiam. Sed non secundum aliquam confictionem et conditionem ad invicem emittunt talem vocem canes. »).

10. « Neque solum nomen vox significativa est, sed sunt quaedam voces quae significant quidem, sed nomina non sunt, ut ea quae a nobis in aliquibus affectibus proferuntur, ut cum quis gemitum edit, vel cum dolore concitus emittit clamorem. Illud enim doloris animi, illud corporis signum est, et cum sint voces et significant quamdam vel animi vel corporis passionem, nullus tamen gemitum clamoremque dixerit nomen. Mutorumque quoque animalium sunt quaedam voces quae significant : ut canum latratus iras significat canum, alia vox autem mollior quodam blandimenta designat, quare adjecta differentia separandum erat nomen ab his omnibus quae voces quidem essent et significarent sed nominis vocabulum non tenerentur. » (*De Int. Comm. maj.*, PL 64, 420 C-D.)

11. Voir *In l. De Int. Comm. maj.*, PL 64, 423 A-B : « Nec vero dicitur quod nulla vox naturaliter aliquod designet, sed quod nomina non naturaliter, sed positione significant. Alioqui habent hoc ferarum, mutorumque animalium soni, quorum vox quidem significat aliquid, ut hinnitus equi consueti equi inquisitionem, latratus canum latrantium iracundiam monstrat, et alia huiusmodi. Sed cum voces mutorum animalium propria natura significant, nullis tamen elementorum formulis conscribunt. Nomen vero quamquam subjacet elementis. »

12. *In librum Aristotelis De interpretatione*, PL 303D-304A.

13. Cf. in *Latratus canis* les références à Garlandus, *Dialectica II* (éd. De Rijk, Assen, Van Gorcum, 1959, p. 64, 24-28) ; in L.M. De Rijk, *Logica Modernorum* (Assen, Van Gorcum, 1967, II, pt. 2 p. 78, 7-16) l'*Abbreviatio Montana*, p. 149, 15-24 ; l'*Ars Emmerana*, p. 179, 12-19, l'*Ars Burana*, p. 358, 1-7, les *Introductiones Parisienses*, p. 380, 11-18, la *Logica « Ut dicit »*, p. 418, 5-9, la *Logica « Cum sit nostra »*, p. 463, 7-17, la *Dialectica Monacensis* ; pour le XIII^e siècle, Petrus Hispanus, *Tractatus, Called Afterwards « Summulae Logicales »* (éd. De Rijk, Assen, Van Gorcum 1972, p. 1, 23, 2, 9) et Lambert d'Auxerre, *Logica* (F. Alessio éd., Florence, La Nuova Italia, 1971, p. 7).

14. Tous les manuels de logique précédents ouvraient leur développement sur une définition du *sonus* admis comme genre de la *vox*. Thomas lui aussi dira, dans son commentaire au *De interpretatione* (IV, 38), que *vox est sonus ab ore animali prolatus, cum imaginatione quadam*.

15. Voir tout de même à ce sujet Lo Piparo 2003, IV, 9.

16. *Institutiones grammaticae*, I, chap. « voce » (éd. M. Hertz, in *Grammatici Latini II*, Leipzig, 1855 ; rééd. Hildesheim, 1961, p. 5-6).

17. Cf. *Latratus canis*. On trouve des traces de la classification de Priscien à partir du début du IX^e siècle quand, notamment grâce à l'influence des grammairiens irlandais à l'œuvre sur le continent et dans le cadre du renouvellement culturel carolingien, son autorité commence à supplanter celle de Donat dans les principales écoles épiscopales (cf. Holtz 1981). Des positions analogues sont développées dans la *Grammatica* d'Alcuin, dans l'*Excerptio de arte grammatica Prisciani* de Raban Maur, dans *In Donati artem maiorem* de Sedulius Scotus, etc. Plus tard, Pierre Hélie empruntera la même classification dans la *Summa super Priscianum maiorem*, que reprendra ensuite Vincent de Beauvais dans le *Speculum doctrinale*, puis Simon de Dacie dans la *Domus gramatice*.

18. Je renvoie à la note 34 de *Latratus canis*, très fournie sur ce sujet.

19. « *Dupliciter enim ea quae simpliciter voce divisa, videlicet in significativam et non significativam, litteratam et illitteratam, quarum hanc quidem articulatam, hanc autem inarticulatam vocant [...].* » Ammonius semble donc placer l'articulation uniquement parmi les différences des voix « illetrées ». « *Accidet enim hanc quidam esse vocem significativam et litteratam, ut homo, hanc autem significativam et illitteratam ut canis latratus, hanc autem non significativam et litteratam ut blituri, hanc autem non significativam et illitteratam ut sibilus quae fit frustra et non gratia significandi aliquid aut vocis alicuius irrationalium animalium representatione, quae fit non gratia representationis (haec enim iam significativa), sed quae fit inordinate et sine intentione finis.* » (Commentaire sur le *Peri herm.*, éd. cit., p. 59, 3-60.) Thomas d'Aquin, qui connaît certainement Ammonius à travers la traduction de Guillaume de Moerbeke, imite son type d'argumentation dans le commentaire au *De interpretatione* (IV, 39) : « *Sed cum vox sit quaedam res naturalis, nomen autem non est aliquid naturale sed ab hominibus institutum, videtur quod non debuit genus nominis ponere vocem, quae est ex natura, sed magis signum, quod est ex institutione, ut diceretur : Nomen est signum vocale ; sicut etiam convenientibus definiretur scutella, si quis diceret quod est vas ligneum, quam si quis diceret quod est lignum formatum in vas.* » Ammonius donnait l'exemple du trône dans son commentaire (p. 76). Il est plus intéressant de remarquer qu'un peu plus loin (IV, 40), Thomas semble refuser la proposition d'Ammonius de définir le *nomen* en assumant le *signum* comme genre ; c'est d'ailleurs pourquoi on a préféré, dans la figure 4, placer le *sonus* comme *genus*. À ce sujet, voir *Latratus canis*.

20. Cf. Pohlenz 1959 et Pinborg 1962, p. 155-156.

21. Cf. *Latratus canis*. Cette identification est particulièrement explicite dans la *Summa grammatica* de Jean de Dacie ; elle apparaît également, au milieu du xive siècle, dans un manuel de logique comme les *Summulae logicales* de Richard Lavenham (cf. Spade 1980, p. 380-381), où il est aussi question du pseudo-langage des perroquets, à travers des citations d'Isidore et d'un épigramme de Martial.

22. Pour tout approfondissement à ce sujet, je renvoie à la note 35 de *Latratus canis*. La position des grammairiens sur le rapport entre sens et articulation paraîtrait moins originale si l'on acceptait la lecture du *De interpretatione* 16a proposée par Lo Piparo 2003, dont il a été ici question à la note 1, p. 230. S'il fallait lire *kata syntheke* non pas comme *ad placitum* mais plutôt comme « en qualité d'articulation, par composition syntaxique de sons autrement dépourvus de sens », on pourrait alors penser que la tradition grammaticale ait été, d'une certaine façon, influencée par une lecture originaire d'Aristote. Et dans ce cas, les grammairiens n'auraient pas considéré comme implicite que l'on articule pour exprimer, mais plutôt qu'une articulation linguistique soit nécessaire pour pouvoir s'exprimer conceptuellement. On expliquerait de la sorte le fait que l'articulation soit, pour eux, si étroitement liée au sens à exprimer.

23. Pour tout approfondissement à ce sujet, je renvoie à la note 36 de *Latratus canis*. On y prenait également en considération la solution assez anormale d'un contemporain de Thomas, le Pseudo-Kilwardby. Influencé par Priscien, celui-ci est conduit à exclure les voix des animaux du domaine de la significativité conventionnelle ; cependant, à la différence des autres grammairiens et des modistes qui viendront après, il tente une classification de tous les *signa*. C'est pourquoi dans son système, les sons animaux sont certes exclus des *voces significativae* mais ils réapparaissent, bien qu'avec quelque ambiguïté, parmi les *signa naturalia*. « *Ad hoc dicendum quod diversae sunt scientiae de signis. Signorum enim quaedam significant aliquid ex institutione et quaedam significant naturaliter ut effectus generaliter sive sit convertibilis sive non convertibilis cum sua causa est signum suae causae. Quod patet tam in genere naturae quam in genere moris. In genere naturae fumus est signum ignis non convertibile et defectus luminis sive eclipsis a corpore luminoso est signum interpositionis tenebris corporis. Similiter in genere moris delectatio, quae est in operationibus, est signum habitus voluntarii, sicut dicit Philosophus in secundo Ethicorum ubi dicit quod oportet signa facere habituum delectationem vel tristitiam in operationibus. Et sic patet quod effectus generaliter est signum suae causae. Unde Philosophus primo Posteriorum demonstrationes factas per effectum vocat syllogismos per signa in illa*

parte : “Quoniam autem ex necessitate sunt circa unumquodque. Secundum quorundam expositionem signorum vero quae significant ex institutione quaedam sunt instituta ad significandum tantum, quaedam sunt instituta ad significandum et sanctificandum. Signa ultimo modo sunt signa legis divinae de quibus nihil ad praesens. Quae autem sunt instituta ad significandum tantum quaedam sunt voces.” De quibus dicit Philosophus quod sunt notae passionum [...]. Et de talibus signis est scientia rationalis quia rationis est componere partes vocis et ordinare et ad significandum instituere, non naturae vel moris, ut postea patebit. Quedam autem sunt res ut signa metaphysica (?) sicut sunt gestus et nutus corporei, circuli et imaginationes de quibus nihil ad praesens. » (Cf. « Roberti Kilwardby quod fertur Commenti super Priscianum maiorem Extracta », éd. K.M. Fredborg et al., *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin* 15, 1975, p. 3-4.)

24. Cf. *Latratus canis*. Ce thème est aussi développé dans le *De anima* d'Avicenne, où l'opposition entre le langage humain et les voix des animaux est mise en relation avec la diversité des fins vers lesquelles s'oriente la communication : celles-ci sont infinies en l'homme, puisque déterminées par la vie en société, et rares chez l'animal, dictées seulement par l'instinct naturel (*Liber de Anima seu Sextus de Naturalibus* V, éd. S. van Riet, Louvain, Leiden, 1968, p. 72, 42-48).

25. « Interiectiones omnes sunt mediae inter istas voces nunc dictas scilicet : significativae naturaliter et inter voces plene significantes ad placitum [...]. Interiectiones enim imperfecte significant ad placitum et parum significant per modum conceptus propter quod vicinatur vocibus illis quae solum per modum affectus subiecti significant cuiusmodi sunt gemitus et cetera quae facta sunt. Gemitus enim et suspiria et huiusmodi naturaliter et per modum solius affectus excitantis animam intellectivam significant, quae per interiectiones gemendi et dolendi et suspirandi et admirandi et huiusmodi significantur per modum conceptus, licet imperfecti » (*De signis* I, 9, éd. Fredborg et al., p. 4). De façon générale, sur les problèmes soulevés par la classification des interjections dans la tradition grammaticale du Moyen Âge, voir Pinborg 1961. Cf. *Latratus canis*.

26. « Si vero obiciatur in contrarium quod Aristoteles in librum Perihermeneias dicit voces significare passiones in anima, et Boethius exponat de speciebus et in libro illo loquitur de partibus enuntiationis vel enuntiatione, quae significat ad placitum et tunc partes orationis sive voces impositae rebus significabunt ut videtur species ad placitum, dicendum est quod Aristotele a principio capituli de nomine intendit loqui de vocibus, ut sunt signa ad placitum, sed ante illud capitulum loquitur in universali de signis sive ad placitum sive naturaliter, quamvis ascendat in particulari ad illa signa, quae intendit, scilicet ad nomen et verbum prout significant res ad placitum. Et quod loquitur in universali de signis, manifestum est per hoc, quod dicit quod intellectus sunt signa rerum et voces signa intellectuum et scriptura est signum vocis, certe intellectus non est signum rei ad placitum, sed naturale, ut dicit Boethius in Commento, quoniam eundem intellectum habet Graecus de re, quam habet Latinus, et tamen diversas voces proferunt ad rem intellectam designandam. Voces autem et scriptura possunt ad placitum significare aliqua, et alia ut signa naturalia. Unde vox imposita rei extra animam, si comparetur ad ipsam rem, est vox significativa ad placitum, quia ei imposita est. Si vero ad speciem propriam ipsius vocis, tunc est signum naturale in triplici modo signi naturalis, ut habitum est prius. Si vero ad speciem rei et habitum cognitivum, qui habetur de re per speciem, sic est signum naturale primo modo signi tantum, et hoc non est verum ante impositionem factam rei nec antequam cognoscetur res per eam, qui oportet quod actu intelligatur res per speciem et habitum nominata et vocata et representata per vocem, antequam vox sit signum speciei ipsius rei. » (*De signis* V, 166, éd. cit., p. 134.)

27. Augustin s'était montré bien plus subtil dans le *De doctrina christiana* II, xxv, 38-39, où il avait pris conscience de la nature largement conventionnelle des images et des représentations mimiques.

28. « Vocum alia significativa, alia non, significativa. Non significativa est per quam nichil auditui representatur, ut “bubo” etc. : vox significativa est per quam omne animal interpretatur aliquid omni vel alicui sue speciei – omne vero animal potest hoc facere, quia natura non dedit ei vocem ociosam. Et hoc possumus videre manifeste, quia gallina aliter garrir cum pullis suis quando invitat eos ad escam et quando docet eos cavere a milvo. Bruta

autem animala interpretantur omni individuo sue speciei, ut asinus omni asino, leo omni leoni, sed homo non interpretatur omni homini, set alicui, quia Gallicus Gallico, Graecus Graeco, Latinus Latino et hec solum. Nullum eciam animal interpretatur alicui individuo alterius speciei nisi inproprie adminus per suam vocem propriam nichil interpretatur nisi eis qui sunt de sua specie, tamen si ex industria et assuetudine possit aliquod animal uti voce alterius, ut pica voce hominis, potest aliquo modo inproprie et non naturaliter significare alii quam sue speciei ut homini ; et forte quamvis homo possit aliquid comprehendere per vocem pice, non tamen est illa vox proprie significativa, cum non fit a pica sub intentione significandi, et quamvis homo possit aliquid apprehendere per talem vocem, pica tamen pice nihil significat per illam. Similiter cantus galli nichil proprie nobis significat tamquam vox significativa, set gallum cantare significat nobis horas, sicut robor in mane significat nobis pluviam. Vocum significativarum alia significativa ad placitum, alia naturaliter. Vox significativa naturaliter est que ordinatur ad significandum, ut gemitus infirmorum et omnis vox ferarum vel sonus. Vox significativa ad placitum est que ex institutione humana aliquid significat. » (Opera hactenus inedita R. Baconi, fasc. XV, éd. R. Steele, Oxford, Clarendon Press, 1940, p. 233, 20 et 234, 13.)

29. « Est tamen scendum quod ad cuiuslibet vocis prolationem principaliter duo instrumenta naturalia sunt necessaria, scilicet pulmo et vocalis arteria. Ex isto patet quod latratus canum etiam est sonus vox et quando arguitur “tamen non fit cum intentione aliquid significandi” respondetur negando assumptum. Neque oportet quod omnes intelligant illum latratum, sed sufficit quod illi intelligant qui sciunt proprietatem et habitudinem canum. Nam latratus canum uni significat gaudium, alteri autem iram. » (Commentum emendatum et correctum in primum et quartum tractatus Petri Hyspani Et super tractatibus Marsilij de Suppositionibus, ampliationibus, appellationibus et consequentiis, Hagenau, 1495, s.p. ; rééd. Francfort, Minerva, 1967 comme *Commentum in primum et quartum tractatum Petri Hispani*.) Cf. *Latratus canis*.

30. On pourrait ajouter à cette liste quelques phénomènes marginaux (abordés in *Latratus canis*). Pensons par exemple aux observations de Thomas sur les cas, miraculeux ou magiques, d'animaux parlants rapportés par l'Ecriture (*Quaestio disputata de potentia VI, 5*) : « Ad tertium dicendum, quod locutio canum, et alia huiusmodi quae Simon Magus faciebat, potuerunt fieri per illusionem, et non per effectus veritatem. Si tamen per effectus veritatem hoc fierent, nullum sequitur inconveniens, quia non dabat cani daemon virtutem loquendi, sicut datur mutis per miraculum, sed ipsemet per aliquem motum localem sonum formabat, litteratae et articulatae vocis similitudinem et modum habentem ; per hunc autem modum etiam asina Balaam intelligitur fuisse locuta (Numeri XXII, 28), Angelo tamen bono operante. » Il est aussi question d'animaux parlants chez Dante : dans le *Barquet* (III, vii, 8-10) il cite la pie et le perroquet et dans le *De vulgari eloquentia* (I, ii, 6-8) il parle de *serpente loquente ad primam mulierem*, d'*asina Balaam*, de *piscis loquentibus*.

31. Le processus est lent. Si en 1603 encore, Fabricius d'Acquapendente écrit un *De brutorum loquela*, qui reprend les arguments classiques sur la communication entre les animaux et sur leurs passions, en 1650 Athanasius Kircher, dans sa *Musurgia universalis* (I, 14-15), s'intéresse aux sons émis par différents animaux et étudie soigneusement la syntaxe, si ce n'est la sémantique, des singes américains, des cigales, des grillons, des grenouilles et de différentes sortes d'oiseaux, avec de minutieuses transcriptions pentagrammatiques prenant en considération différentes structures comme le *pigolismus*, le *glazismus*, le *teretismus*, et faisant la distinction entre le son de la poule qui pond et celui par lequel elle appelle ses poussins – sorte de pionnier, au fond, du *bird watching*. Il ne s'agissait plus là d'une réflexion philosophique sur un possible langage animal, comme c'était le cas au Moyen Âge : une grande partie de l'ouvrage de Kircher est consacrée à l'examen de la structure des différents organes phonatoires des animaux pour expliquer la possibilité et l'impossibilité de leurs « langages ».

32. À ce stade, on finit même par s'irriter de l'aboïement d'un chien sorti des pages des théologiens et entré, de fait, dans les nuits des voleurs et des amants. Moins de deux siècles plus tard, Michelangelo Biondo parlera d'un remède contre l'aboïement du chien, dont il semble précisément avoir entendu parler par des voleurs interrompus pendant leur travail nocturne, et par des amants dérangés alors qu'ils essayaient d'escalader le balcon de leur bien-aimée : il suffirait d'avalier ou de boire un cœur de chien, dûment

cuit et réduit en poussière. « *Accepimus a quibusdam, quod cum quis latratum canis vult cohibere ne illit sit impedimento in quibusdam peragendis (quod maxime amantibus ad amantes accedentibus nocere solet et furibus nocturnis) itaque cor canis edat, quamvis dicunt quidam quod potatum praestantius est ; ideo ustum redigatur in pulverem et deglutiatur, quoniam latratum canis comprimet ; quod furibus et amantibus dimittimus credendum.* » Ce qui revient peu ou prou à attraper du gibier en mettant du sel sur sa queue (*De canibus et venatione libellus*, « *Ad latratum* », Rome, 1544 ; éd. partielle in G. Innamorati dir., *Arte della caccia*, vol. I, Milano, Polifilo, 1965).

LA FALSIFICATION AU MOYEN ÂGE¹

1. Version revue de « Typologie de la falsification », in *Monumenta Germaniae Historica Schriften*, vol. 33, i, *Fälschungen im Mittelalter* (congrès international de MGH, Munich, 16-19 septembre 1986), Ire partie, Hanovre, Hansche Buchhandlung, 1988. L'essai théorique (et non historique) « Faux et contrefaçons » (in Eco 1990) avait été élaboré à partir de cette publication.

La culture moderne, pétrie de philologie, sait que de nombreuses falsifications ont été commises au Moyen Âge. Mais le Moyen Âge le savait-il lui-même ? Possédait-il le concept de falsification ? Si oui, était-il semblable au nôtre ?

Ces interrogations imposent de faire l'analyse de termes que nous utilisons aujourd'hui tels que falsification, faux, fausse attribution, faux diplomatique, contrefaçon, altération, fac-similé, etc. Pour trancher la question de savoir si des concepts analogues existaient au Moyen Âge, nous serons fatalement conduits à revoir les concepts contemporains eux-mêmes.

Ce n'est pas un hasard si dictionnaires et encyclopédies, dans leur définition de la falsification, mettent l'accent sur le dol, mais ils utilisent – sans les définir – des concepts comme contrefaçon, contrefait, apocryphe, pseudo, etc. Par exemple, le *Webster Unabridged Dictionary* définit *forgery* comme « *the act of forging, fabricating or producing falsely ; especially, the crime of fraudulently making, counterfeiting or altering any writing, record, instrument, register, note and the like to deceive, mislead or defraud ; as the forgery of a document or of a signature* »¹.

Les dictionnaires sont également vagues sur la distinction entre contrefait, apocryphe et pseudo. En italien, *spurio*² se dit d'œuvres et de documents non authentiques et falsifiés, mais aussi d'un fils non légitime né de relation adultérine. Dans les sciences naturelles, il se dit d'organes qui ressemblent à d'autres, sans en avoir les fonctions. Par exemple, les *costole spurie* (« côtes flottantes » ou « fausses côtes ») sont deux côtes, situées de chaque côté du squelette, qui ne rejoignent pas le sternum ; en zoologie, l'*ala spuria* (« aile bâtarde » ou « aile fausse ») est une petite rangée de plumes rémiges accessoires s'insérant au niveau du pouce de l'aile des oiseaux, derrière le coude, qui peut quelquefois être remplacée par une serre ou par un éperon ; en botanique, *spurio* qualifie un appareil ou un organe qui ressemble à un autre organe de nature différente.

Le même phénomène est indiqué en allemand par le préfixe *pseudo*. Dans le *Webster*, on donne *apocryphe* comme synonyme de *controuvé* (« *Apocryphal: Various writings falsely attributed [...]. Of doubtful authorship or authenticity [...]. Spurious* »). À l'origine en effet, *apocryphos* signifie « occulte et secret » ; certains évangiles et autres écrits bibliques étaient dits apocryphes parce qu'ils n'étaient pas autorisés à la lecture – et comme tels ils furent ensuite exclus des livres canoniques. C'est de là qu'« apocryphe » prend le sens d'« exclu du canon ». Plus tard, les écrits d'auteurs tardifs du judaïsme, attribués à d'antiques prophètes, seront dits *pseudonymes* ou *pseudépigraphes*. Observons toutefois que pour les catholiques, sont apocryphes les écrits qui ne sont pas considérés comme canoniques, tandis que les livres acceptés par la version grecque des Septante sont dits *deutérocanoniques*. Pour les protestants en revanche, sont apocryphes les deutérocanoniques, et pseudépigraphes ceux que les catholiques nomment apocryphes³.

1. Tout aussi insatisfaisantes sont les définitions allemandes de la *Brockhaus Enzyklopädie* 1968 (« *Zweck vorgenommene Nachbildung, Veränderung oder historisch irreführende Gestaltung eines Gegenstandes (hierzu Tafeln), eines Kunstwerkes, eines literar. Denkmals, einer Unterschrift usf.* ») ou du *Meyers Grosses Universal Lexikon* (« *das Herstellen eines unechten Gegenstandes oder das Verändern eines echten Gegenstandes zur Tauschung im Rechtsverkehr – dagegen Imitation* »).

Reportons ici quelques définitions tirées du Robert. *Faux* (adj.) : Qui a frauduleusement une apparence qui n'est pas conforme à la vérité. Syn. : Truqué. Contr. : Authentique. Qui n'est pas vraiment ce qu'il paraît être. Syn. : Feint. *Faux* (n. m.) : Contrefaçon ou falsification d'un écrit. Pièce artistique ou rare qui est fausse, par copie ou contrefaçon frauduleuse. *Falsifier* : Altérer volontairement (une marchandise, une matière, etc.) dans le dessein de tromper. *Falsification* : Action de falsifier, d'altérer volontairement (une substance) en vue de tromper. Syn. : Altération, fraude. *Contrefaire* : Changer, modifier l'apparence (de qqch.) pour tromper. Imiter frauduleusement, falsifier. *Fac-similé* : Reproduction exacte (d'un écrit, d'un dessin. Fac-similé d'une lettre, d'une signature. *Pseudo-* : Élément qui indique généralement une désignation impropre ou approximative (voir aussi *Faux*). *Controuvé* : Inventé, qui n'est pas exact. Syn. : Apocryphe. *Apocryphe* : En parlant d'un écrit. Dont l'authenticité n'est pas établie. Syn. : Controuvé, faux, inauthentique, supposé.

2. . Sont développées les acceptions de l'adjectif *spurio*, dont la polysémie en italien (« controuvé, faux, inauthentique, illégitime ») n'a pas d'équivalent français. (N.d.T.)

3. . Voir également Haywood 1987, p. 10-18.

*Sémiotique de la falsification*¹

Pour comprendre ce qu'était la falsification au Moyen Âge, il s'avère nécessaire, face à la complexité de la notion de « faux », de procéder à un éclaircissement des différents concepts corrélés.

1.1. Doubles

Considérons d'abord ce phénomène sémiotique qui est défini comme *réplicabilité*. L'exemple le plus complet de répliquabilité est le *double*, une *occurrence* physique qui possède toutes les propriétés d'une autre occurrence physique, au moins du point de vue d'une pratique déterminée, en tant que toutes deux réalisent tous les traits pertinents prescrits par un *type* abstrait. En ce sens, deux chaises d'un même modèle ou deux feuilles de papier A4 pour imprimante sont toutes deux les doubles l'une de l'autre, et la parfaite homologie entre les deux occurrences est établie en référence au type. Les doubles ne se prêtent pas à la tromperie falsificatrice, en tant que n'importe quelle occurrence a la même valeur pratique qu'une autre et que chacune peut remplacer l'autre. Un double n'est pas identique à un autre double (au sens de l'indiscernabilité leibnizienne), c'est-à-dire que deux occurrences du même type sont – et sont reconnues comme – deux objets physiques différents. Elles sont toutefois entendues comme interchangeables.

Théoriquement, on identifie deux doubles réciproques lorsque, étant donné deux objets O_a et O_b , leur support matériel a les mêmes propriétés physiques, au sens moléculaire, et que leur forme est semblable au sens mathématique de la congruence (les traits sur lesquels exercer le contrôle de similarité étant prescrits par le type). Mais qui décide des critères de similarité ? Ontologique en théorie,

en réalité le problème des doubles est pragmatique. C'est à l'utilisateur de décider sous quelle description – c'est-à-dire du point de vue de quelle pratique – les deux supports matériels et les deux formes sont, *coeteris paribus*, « objectivement » semblables, donc pratiquement interchangeables. À la lumière d'une analyse microscopique, ou d'autres contrôles chimiques, on pourrait prouver que deux feuilles de papier A4 de deux marques différentes présentent des différences assez importantes, mais un utilisateur commun les considère habituellement comme doubles (et interchangeables) à tous égards.

1.2. Pseudo-doubles

Nous avons affaire à des cas de pseudo-double lorsqu'une seule des occurrences du type (occurrence privilégiée) se charge, pour un ou plusieurs utilisateurs, d'une valeur particulière, pour l'une des raisons suivantes, ou pour toutes à la fois : (i) par *priorité chronologique*, comme il advient lorsque le premier exemplaire sorti de la chaîne de montage d'un modèle d'automobile A (s'il était possible de l'identifier) est accueilli dans un musée comme pièce unique² ; (ii) parce que cette occurrence porte des marques de possession, comme il arrive pour la copie d'un livre portant la dédicace de l'auteur ou la signature d'un possesseur illustre ; (iii) parce que cette occurrence a été utilisée dans un contexte particulier (telle serait la nature du Graal, en tant que calice utilisé par Jésus à la dernière cène, si jamais on parvenait à l'authentifier) ; (iv) parce que cette occurrence présente une complexité matérielle et formelle telle que toute tentative d'imitation ne peut reproduire tous les traits considérés comme pertinents – c'est le cas typique d'une huile sur toile dont la facture et les couleurs sont d'une spécificité telle que les nuances chromatiques, le grain microscopique de la toile, la forme des coups de pinceau, toutes propriétés jugées indispensables pour une bonne appréciation de l'objet, ne pourront jamais être complètement imitées³. Dans tous ces cas, bien que pour des raisons différentes, ces objets « uniques » deviennent leur propre type, et chaque reproduction de ces objets, dès lors qu'elle n'est pas loyalement présentée comme fac-similé ou comme copie imparfaite à des fins didactiques ou documentaires, tend vers la *fausse identification*⁴.

1.3. Fausse identification

La fausse identification est avérée lorsque, étant donné un objet Oa présumé, produit par un auteur A dans des circonstances historiques t_1 , et un objet Ob, produit par un auteur B dans des circonstances historiques t_2 , quelqu'un (individu ou groupe) décide que Ob est identique à Oa, au sens où il en est indiscernable. Dans le concept de falsification, l'intention du falsificateur, c'est-à-dire la présence du dol, est en général implicite. Du reste, le problème du dol de la part de B, auteur de Ob, nous paraît insignifiant : celui-ci sait parfaitement que Ob n'est pas identique à Oa, mais il peut l'avoir produit sans intention de tromper, par habitude, par jeu ou par hasard. Ainsi le *Constitutum Constantini* avait probablement été produit, à l'origine, comme pur exercice rhétorique, et c'est seulement au cours des siècles suivants qu'il a été considéré (de bonne ou de mauvaise foi) comme authentique (cf. De Leo 1974). Ce qui nous intéresse en revanche, c'est l'intention de celui qui opère la fausse identification (l'Identificateur) et qui soutient que Oa et Ob sont identiques (naturellement, l'Identificateur peut coïncider, en cas de dol, avec l'auteur B de Ob).

Quant au *faux historique*, qui constitue un cas encore différent, il concerne un document Ob, produit par B, qui a le droit de le produire comme sien, mais qui le produit pour affirmer (de façon mensongère) des données inexactes ou inventées. C'est ce qui advient lorsqu'on rédige une lettre qui contient un faux témoignage, lorsqu'un rapport altère les résultats d'une expérience scientifique, lorsqu'une dépêche ou un listing émis par le gouvernement ment sur les résultats d'un vote (faux électoral), etc. Le faux historique est un cas élaboré de mensonge, mais il n'a rien à voir avec un processus d'identification entre deux documents – c'est en ce sens d'ailleurs qu'il diffère du *faux diplomatique*, dont on s'occupera plus loin⁵.

1. Pour la terminologie de ce paragraphe, voir Eco 1975, « Théorie de la production signique ».

2. Souvent, une toute petite variante matérielle ou formelle permet de caractériser l'objet comme *unicum* : deux billets de la même valeur sont des doubles du point de vue de l'usage, mais pas du contrôle bancaire, en tant qu'ils diffèrent par leur numéro de série. Même dans les cas de reproduction parfaite, on considère théoriquement « originale » l'occurrence qui a reçu en premier ce numéro. D'où l'intéressant problème de savoir si l'on doit considérer comme authentique un faux billet imprimé (dans une intention frauduleuse) sur un papier filigrane authentique, avec les dispositifs de la

Zecca (Hôtel des monnaies, N.d.T.), par le directeur de la Zecca lui-même, qui lui assignerait le numéro d'un autre billet, imprimé légalement quelques minutes auparavant. Au cas où l'on pourrait établir les priorités d'impression, seul le premier billet serait authentique. Ou alors il faudrait décider de détruire au hasard l'un des deux billets et considérer l'autre comme l'original.

3. La conception moderne de l'œuvre d'art comme *unicum* irréprochable privilège aussi bien l'origine que la complexité formelle et matérielle, qui constituent ensemble le concept d'authenticité autoriale. Naturellement, dans la pratique de la critique ou du collectionnisme, le privilège de l'origine prévaut souvent sur la présence des traits structurels pertinents, en vertu de quoi on dévalorise le moulage, même parfait, d'une statue, qui reproduirait dans la même matière chaque trait esthétiquement important, uniquement parce que le privilège de l'origine n'est pas reconnu. Ce genre de problème se pose pour les arts plastiques et figuratifs, mais pas pour les textes verbaux, puisque toute reproduction, imprimée ou manuscrite, du même texte poétique est envisagée, à des fins critiques, comme un double parfait du type original (voir la différence entre arts allographiques et autographiques in Goodman 1968). En revanche la bibliophilie connaît ces questions, car on y privilégie justement la consistance matérielle particulière qui fait d'une occurrence (un livre rare par exemple) quelque chose d'unique par rapport aux autres copies du même livre (traces de propriété, fraîcheur, largeur des marges, etc.).

4. On connaît le cas récent des *fac-similé* de manuscrits enluminés précieux, où sont reproduites avec une fidélité absolue les couleurs, la perceptibilité tactile des feuilles d'or, les trous faits par les vers et les transparences du parchemin, sauf que le manuscrit n'est pas reproduit sur parchemin mais sur papier (même si celui-ci reproduit également la consistance du parchemin original). D'ailleurs, un parchemin reproduit aujourd'hui, si on le soumettait à des contrôles, présenterait des caractéristiques différentes du parchemin antique. Et quand bien même on imprimerait la reproduction sur un parchemin antique récupéré, de semblables contrôles prouveraient encore que les traces imprimées sur celui-ci dépendent de facteurs mécaniques. De toute façon, le parchemin antique utilisé pour la reproduction ne serait pas celui, original, du manuscrit.

5. Il n'y a pas non plus fausse identification dans les *textes écrits sous pseudonyme*, quand A (en général célèbre, ou connu d'une façon ou d'une autre) produit O mais fait croire qu'il a été produit par un B inconnu (l'identification entre deux objets n'est pas en question) ; dans les cas de *plagiat*, quand B produit un objet Ob, qu'il présente comme son œuvre, mais en utilisant tout ou partie d'un objet Oa produit par d'autres (où B fait toutefois en sorte que Ob ne soit pas identifié avec Oa) ; dans les cas de *décodage aberrant*, quand un texte O a été écrit selon un code C₁ et est interprété comme s'il avait été écrit selon un code C₂ – et il y a des exemples typiques de cette pratique : au Moyen Âge, la lecture oraculaire de Virgile comme auteur chrétien ; pendant la période baroque, la fausse interprétation des hiéroglyphes égyptiens par Athanasius Kircher ; à l'époque contemporaine, la lecture de Dante comme s'il écrivait sur la base du code secret de la secte des Fidèles d'Amour (cf. Pozzato 1989). Toutes ces pratiques ne mettent cependant pas en question l'identification entre deux objets physiques.

Difficulté des procédures d'authentification

Pour qu'un processus de fausse identification puisse se vérifier, il faut qu'une culture possède des critères, d'une certaine manière considérés comme objectifs, à partir desquels établir l'indiscernabilité ou l'équivalence des objets, donc des critères pour établir l'authenticité d'un objet Ob. Ces critères peuvent valoir (i) pour des objets qui n'ont pas été produits à des fins communicatives, comme des pièces paléontologiques, des objets d'usage de civilisations archaïques ou primitives (qui peuvent aussi être compris comme signes, symptômes, traces, indices d'événements éloignés dans l'espace et dans le temps), ou (ii) pour des objets produits à des fins explicitement communicatives (documents, œuvres d'art visuelles, stèles, épigraphes, etc.). Habituellement, on entend tous ces types d'objets comme « documents », mais les objets de type (ii) sont considérés quant à leur expression et quant à leur contenu, tandis que les objets de type (i) ne sont avérés qu'en ce qui concerne leur expression, étant donné que le contenu (sens) qui leur est attribué n'est pas le même pour le destinataire qu'il ne l'était pour l'émetteur (le producteur archaïque d'un couteau en fer voulait certainement signifier aussi la fonction pratique de l'objet qu'il construisait, mais seul l'archéologue comprend ce couteau comme signe du fait qu'on connaissait déjà le travail du fer au moment où il a été produit).

Les disciplines contemporaines de l'identification (que nous appellerons de manière générale disciplines philologiques) connaissent quatre modalités d'authentification. Nous verrons, pour chacune d'elles, que la culture médiévale avait des critères bien plus vagues.

2.1. Authentification du support matériel du texte

Il s'agit des méthodes physico-chimiques utilisées pour déterminer l'époque de fabrication et la qualité du support matériel (parchemin, papier, toile, bois, etc.). Ces méthodes sont aujourd'hui considérées comme suffisamment scientifiques, donc intersubjectivement vérifiables, mais le docte du Moyen Âge n'avait presque jamais l'occasion de connaître des documents originaux en langue originale (les traducteurs eux-mêmes reçoivent des manuscrits très éloignés de leur propre archétype), et ne connaissait des civilisations passées que des ruines abondamment polluées. Le christianisme découvre l'Histoire (le parcours création-péché-rédemption-parousie) mais pas l'historiographie. Il ne connaît le passé qu'à travers des informations transmises par la tradition. Les arrêts émis dans le haut Moyen Âge pour démasquer la fausseté de documents présentés par l'une des parties en jugement se contentent tout au plus de discuter l'authenticité du sceau. Rémi de Trèves prie Gerbert d'Aurillac de lui envoyer l'une de ses sphères armillaires en cuir et Gerbert (passionné d'auteurs classiques) demande, en échange, une copie de l'*Achilléide* de Stace. Rémi la lui envoie, mais l'*Achilléide* est un poème incomplet. Comme Gerbert l'ignore, il accuse Rémi de s'être servi d'un manuscrit incomplet et pour le punir, il ne lui envoie qu'une sphère en bois peint. Gerbert n'avait pas à sa disposition les sources accréditées pour savoir à quoi ressemblait physiquement le manuscrit original (cf. Havet 1889, p. 983-997 et Gilson 1952, p. 228-229).

L'histoire de l'accueil réservé au *Corpus Dionysianum* et de ses traductions est un épisode qui mérite réflexion. Lorsque Michel Balbus en fait don à Ludovic le Pieux en 827 comme œuvre du disciple de saint Paul, le premier évêque de Paris, personne ne met en doute son authenticité. Le témoignage du donateur, le prestige de l'auteur présumé, la fascination exercée par le texte font foi. Scot Erigène met en doute l'identification entre le disciple paulinien et l'évêque de Paris, non l'ancienneté du texte.

2.2. Authentification de la manifestation textuelle

La forme du document doit être cohérente avec les règles de formation de la période d'attribution. Le premier exemple d'analyse philologique de la forme de l'expression nous est fourni au xve siècle par Lorenzo Valla (*De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio* XIII), qui montre que l'utilisation de certaines

expressions linguistiques n'était pas du tout plausible au début du I^{er} siècle apr. J.-C. De même, au début du XVII^e siècle, Isaac Casaubon (*De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes* XIV) prouve que le *Corpus hermeticum* n'était pas une traduction grecque d'un texte égyptien ancien, parce qu'il ne porte aucune trace d'expressions idiomatiques égyptiennes. Les philologues modernes démontrent que l'*Asclepius* hermétique n'a pas été traduit, comme on le pensait auparavant, par Marius Victorinus, car Victorinus, dans tous ses textes, commençait ses phrases par *etenim*, tandis que dans l'*Asclepius* ce mot apparaît en seconde position dans vingt et un cas sur vingt-cinq.

En fonction du système sémiotique, interviennent des critères paléographiques, épigraphiques, lexicographiques, grammaticaux, iconographiques, stylistiques, etc. Ces méthodes, bien que fondées sur des conjectures, sont considérées comme suffisamment scientifiques de nos jours. Le Moyen Âge ne disposait pas de critères paléographiques ; quant à ses critères lexicographiques, grammaticaux et stylistiques, ils étaient très vagues. Des hommes comme Augustin et Abélard, puis des savants comme Thomas, se sont interrogés sur le problème d'établir la fiabilité d'un texte sur la base de ses aspects linguistiques. Mais au sujet du contrôle du texte biblique, Augustin, qui savait très peu le grec, et pas du tout l'hébreu, dans ses pages sur la technique de l'*emendatio*, conseille tout au plus de confronter entre elles les différentes traductions latines pour conjecturer, à travers leurs différences, la leçon « juste » du texte. Il ne cherche pas un texte original, mais un texte « bon », et il refuse l'idée d'aller contrôler sur le texte hébraïque car il le juge manipulé par les juifs : ainsi non seulement il ne se reporte pas à l'original présumé, mais il s'en méfie. Mieux vaut une traduction inspirée par Dieu qu'un original corrompu par une volonté malveillante (*De doctrina christiana* 2, 11-14).

Marrou (1958) fait remarquer qu'aucun de ses commentaires ne présuppose un effort préliminaire d'établissement critique du texte. La tradition manuscrite ne donne lieu à aucune analyse. Saint Augustin se contente de comparer le plus grand nombre de manuscrits et de prendre en considération le plus grand nombre de variantes.

Quand la tradition *ex hebraeo* de saint Jérôme contredit la traduction des Septante, Augustin tend à suspecter la traduction de Jérôme, car il juge que la version des Septante est divinement inspirée. Il ne donne jamais raison à la Vulgate par rapport aux Septante. Dans le calcul des années de Mathusalem, le texte des Septante (contrairement à la Vulgate) engendre des contradictions

en faisant mourir Mathusalem après le Déluge, mais dans le *De Civitate Dei* (15, 10-11), Augustin ne se prononce pas et suggère l'hypothèse d'une correction faite par les perfides juifs pour diminuer la confiance des chrétiens envers la version des Septante. Alors qu'Augustin suppose que l'original hébraïque puisse avoir été corrompu (bon soupçon de philologue), il est curieux qu'il ne se préoccupe pas outre mesure des corruptions causées par les traductions et qu'il pense les résoudre avec une méthode légèrement comparative, où le mot de la fin doit être prononcé non par la philologie mais par la droite volonté interprétative et par la fidélité au savoir traditionnel (cf. Marrou 1958, p. 432-434).

Bède et d'autres auteurs s'intéressent à l'analyse des figures rhétoriques des Saintes Écritures, mais comme ils ignorent l'original hébraïque, c'est le langage d'une traduction qu'ils analysent ; ce n'est que vers le XIII^e siècle que l'on cherchera à revenir à l'original hébraïque grâce à l'aide de juifs convertis (cf. Chenu 1950, p. 117-125 et 206).

Par ailleurs, la pratique des étymologies, qu'elles soient l'œuvre d'Isidore de Séville ou de Virgile de Toulouse, en dit long sur la faiblesse philologique. L'étymologie médiévale n'a rien à voir avec l'histoire du lexique. Elle est philosophique, théologique, morale ou poétique. Toute étymologie médiévale est, du point de vue étymologique, un faux.

En ce qui concerne l'insensibilité pour les langues, le cas (déjà évoqué par ailleurs) des modistes est exemplaire : toute leur grammaire spéculative est un modèle de désinvolture philologique. Ils tentent d'élaborer une théorie générale du langage sur la base d'une seule langue, le latin. Ils ne pensent pas que d'autres langues puissent exister, avec d'autres structures grammaticales, donc mentales. Ils identifient *modus essendi* et *modus significandi*. Leur imperméabilité ethnocentrique n'a d'égale que celle de ces linguistes anglo-saxons contemporains, qui construisent des théories des universaux linguistiques uniquement sur la base de la langue anglaise.

Il est vrai qu'Abélard déjà, avec le *Sic et non*, invitera à se méfier de l'emploi des mots dans un sens inusité et de l'état corrompu des textes comme signe de l'inauthenticité de l'œuvre, mais la pratique restera longtemps imprécise, au moins jusqu'à Pétrarque et aux protohumanistes¹.

2.3. Authentification du contenu

Il s'agit d'établir si les catégories, les taxinomies, les modes argumentatifs, les configurations iconographiques et autres phénomènes analogues peuvent être rattachés à l'univers culturel auquel on attribue le document. Même à l'époque moderne, ces critères restent hautement conjecturels, mais se servent de connaissances suffisamment acceptées sur la « forme du monde » typique d'une période historique donnée.

Les médiévaux se faisaient une certaine idée du contrôle sur le contenu en tant qu'ils cherchaient à établir, au moins pendant la période scolastique, si un texte attribué à tel ou tel auteur manifestait des modes de pensée en consonance avec son univers culturel. Abélard conseille de se méfier des passages où l'auteur ne fait que reporter des opinions de tiers, parfois contradictoires, où les mots changent de sens suivant les différents auteurs. Comme Augustin le préconisait déjà dans le *De doctrina christiana*, Abélard recommande un contrôle sur le contexte. Mais ce principe contextuel est invalidé par la recommandation suivante, qui consiste à faire prévaloir – en cas de doute – l'autorité la plus qualifiée.

Ce critère de contextualité textuelle et historique est repris par saint Thomas, qui privilégie l'usage sur le sens lexicographique apparent, critère qui implique que l'usage soit celui de l'époque à laquelle il se réfère (*S. Th.* I, 29, 2 ad 1). Thomas s'exerce sur le *modus loquendi*, c'est-à-dire sur le style philosophique, et établit que sur certains points, Denys ou Augustin parlent d'une certaine manière parce qu'ils suivent l'usage des platoniciens. Il part à la recherche de l'*intentio auctoris*, mais sa vérification est théorétique, et non historique. Il ne se demande pas toujours si, à l'époque de la production présumée d'un texte, on pensait de telle façon, mais plutôt si cette façon de penser était « juste », donc attribuable à l'autorité doctrinale présumée. « *In quantum sacra doctrina utitur philosophicis documentis, non recipit ea propter auctoritatem dicentium sed propter rationem dictorum.* » (*In Boet. de Trinitate* 2, 3 ad 8.)

On refuse de croire le nom de l'auteur présumé (en mettant en discussion une précédente fausse identification), et pour ce faire, on montre que l'auteur présumé n'aurait pu penser ni ce que dit le texte, ni la façon dont il le dit.

Voyons comment Thomas procède à la réattribution du *De causis*, une opération qui, pour l'époque, peut être définie comme philologique – au sens métaphorique seulement. L'argument de Thomas est le suivant : on a cru jusqu'à hier que ce livre était d'Aristote, mais nous possédons maintenant la traduction de l'*Elementatio theologica* de Proclus faite par Guillaume de Moerbeke.

Comme les deux textes sont proches, on estime que le *De causis* dérive de l'*Elementatio* et qu'il en est une variation arabe, puisqu'il nous vient de l'arabe et que son contenu est néoplatonicien et non aristotélicien. Cette attitude révèle déjà une indéniable maturité, mais il convient d'observer, à ce sujet, que ces procédés présumés d'authentification se basent sur un concept d'authenticité différent de son acception moderne.

Thomas utilise maintes fois le terme *authenticus*, ce qui, pour lui (comme pour le Moyen Âge en général), ne signifie pas « original », mais « vrai ». *Authenticus* exprime la valeur, l'autorité, le crédit – et non l'origine authentique. Si l'on dit à propos du *De causis* : « *ideo in hac materia non est authenticus* » (*II Sent.* 18, 2, 2 ad 2), c'est parce que le texte n'est pas dans l'esprit d'Aristote. Et si l'on dit dans *De ver.* 1, 1 ad 1, à propos du *Liber de spiritu et anima*, attribué à Augustin : « *non est authenticus nec creditur esse Augustini* », c'est pour des raisons théoriques (cf. Chenu 1950, p. 111).

Comme le dit Thurot, en expliquant les textes, les glosateurs ne cherchent pas à comprendre la pensée de leur auteur, mais à enseigner la science même supposée exposée chez lui. « Un auteur authentique, comme on disait alors, ne peut ni se tromper ni se contredire, ni même suivre un plan défectueux ou être en désaccord avec un autre auteur authentique. » (Thurot 1869, p. 103-104.)

2.4. Authentification en référence à des données de fait

Il s'agit, pour les disciplines philologiques modernes, d'établir si ce dont le document parle *était le cas* (ou pouvait être connu) à l'époque de sa production présumée. Par exemple, les analyses sur la prétendue correspondance Churchill-Mussolini démontrent l'évidente fausseté de certaines lettres datées de 1945, bien que le papier (support matériel du texte) soit authentique, sur la base de contradictions évidentes sur le plan des faits connus : l'une est écrite d'une maison que Churchill n'habitait plus depuis des années, et dans l'autre, datée du 7 mai, Churchill évoque des événements qui se sont produits le 10 mai de cette même année.

Ce critère, qui semble « scientifique », est aussi intuitivement évident. En réalité, il est très moderne. De fait, non seulement il présume une connaissance historiographique et la capacité d'établir, sur la base de documents incontestables, si quelque chose s'est passé (ou non) de telle façon déterminée, mais il présuppose également de ne pas accorder de crédit aux capacités prophétiques des auteurs

antiques.

Il n'est pas nécessaire de chercher à identifier des violations de ce principe au Moyen Âge, étant donné que nous en trouvons encore un exemple troublant à la Renaissance. En plein humanisme parviennent à la cour de Cosme de Médicis les écrits du présumé Hermès Trismégiste, et de Pic de la Mirandole à Marsile Ficin (et au-delà) ; on penche pour les considérer comme des textes très anciens et divinement inspirés. Les arguments de ces auteurs, qui lisaient pourtant le grec et l'hébreu, ne diffèrent globalement pas de ceux des médiévaux : les textes hermétiques sont divinement inspirés car, bien qu'écrits avant la naissance du Christ, ils contiennent ses enseignements. Ils sont considérés comme antiques uniquement parce qu'ils anticipent « prophétiquement » des informations (ou des idées) d'une époque postérieure. Comme on l'a vu, ce n'est que plus tard que Casaubon renversera le critère : en plus d'analyser forme de l'expression et forme du contenu, et en plus de démontrer que les textes du corpus contiennent des traits stylistiques typiques de la culture hellénistique, il reconnaîtra que, si ces textes renferment les échos de conceptions chrétiennes, ils doivent alors nécessairement avoir été écrits dans les premiers siècles de notre ère.

Toutes ces observations nous ramènent au problème de l'identification comme procédé pragmatique. Les critères d'authentification sont toujours historiques, et c'est uniquement sur la base de ces critères historiques que l'on peut décider si un acte de fausse identification est intentionnellement dolosif ou non. Et si le dol joue un rôle important dans la reconnaissance d'une véritable fausse identification, il y a alors lieu de se demander s'il faut définir comme telles bon nombre de fausses identifications du passé.

1. Cette prévalence tardive de la logique sur la grammaire au XIII^e siècle a été bien décrite par Gilson 1952, dans son chapitre intitulé « L'exil des Belles-Lettres », in *La philosophie au Moyen Âge*.

Trois catégories de fausse identification

À ce stade, nous pouvons distinguer trois formes principales de fausse identification.

3.1. Fausse identification forte

On affirme (de bonne ou de mauvaise foi) qu'un objet Ob est identique à (ou coïncide avec) un objet Oa, déjà renommé, où B est un auteur anonyme, tandis que A est un auteur renommé. Pourtant Oa est physiquement différent de Ob et les deux objets ne sont liés que par un rapport d'homologie formelle apparente.

Premier cas. Quelqu'un sait très bien que Ob ne peut être identique à Oa, parce qu'il a été produit postérieurement et par imitation, mais il estime que les deux objets sont équivalents quant à leur valeur et quant à leur fonction ; or comme il n'a pas de notion de l'originalité autoriale, il les présente comme identiques l'un à l'autre. C'est le cas du collectionnisme naïf et non fétichiste, par exemple lorsque les patriciens romains, se considérant esthétiquement satisfaits par une copie d'une statue grecque, la faisaient signer « Phidias » ou « Praxitèle ». C'est le cas des touristes qui, à Florence, admirent le David de Michel-Ange devant le palais de la Seigneurie, sans se préoccuper du fait que c'est une copie et que l'original est conservé à la Galleria dell'Accademia. Une variation paradoxale de cette possibilité est le faux d'auteur : l'auteur A lui-même, après avoir produit Oa, produit, en suivant la même règle, un double parfait Ob, morphologiquement indistinguishable de Oa. D'un point de vue ontologique, les deux objets sont physiquement et historiquement distincts, mais du point de vue de leur valeur esthétique, ils sont tous les deux également valables.

De semblables cas (par exemple, les polémiques sur les faux De Chirico, dont certains pensent qu'ils ont été peints par De Chirico), plutôt embarrassants, offrent matière à réflexion pour une critique du concept fétichiste d'*unicum* artistique.

Deuxième cas. Quelqu'un sait que Ob n'est qu'une imitation de Oa et qu'il ne peut être identifié avec lui, et ne croit donc pas que les deux objets soient équivalents. Mais, de mauvaise foi, il feint (et dit) que Ob est identique à Oa. C'est le cas de la falsification au sens strict, de la copie identifiée à l'original ou de la falsification monétaire. Cette pratique était répandue depuis l'Antiquité classique, et à la Renaissance, des amateurs réclamaient de fausses monnaies et statues, simplement pour le plaisir de compléter leur collection.

Troisième cas. On obtient une variation des deux cas précédents quand B transforme Oa en Ob. On connaît l'exemple, au siècle dernier, du bibliophile Girolamo Libri, qui manipulait des manuscrits originaux subtilisés à des bibliothèques publiques et privées, en les disloquant, en modifiant les notes d'origine et de propriété, et en y ajoutant de fausses souscriptions. On exécutait pareillement des restaurations infidèles sur des tableaux ou des statues, transformant l'œuvre, ou bien on éliminait ou couvrait des parties du corps sujettes à censure, ou encore on disloquait un polyptyque. Autant d'opérations qui peuvent être menées de bonne foi comme de mauvaise foi (en croyant ou non que Ob soit encore identique à Oa), c'est-à-dire en croyant ou non avoir effectué ces manipulations dans un esprit de fidélité à l'*intentio auctoris*. En réalité, ces œuvres d'art antiques que nous considérons comme originales et authentiques ont été au contraire transformées par l'action du temps et des hommes – et ont subi des amputations, des restaurations, l'altération ou la perte de leurs couleurs. À cette catégorie appartient le rêve d'une « blanche » grécité, alors que les temples et les statues d'origine étaient polychromes. Voilà comment une typologie de la classification peut nous conduire à réfléchir de manière critique sur notre propre idéologie de l'authenticité.

Quatrième cas. Quelqu'un ignore que les deux objets ne sont pas identiques, ou croit que Oa et Ob sont le même objet. Il ne se pose évidemment pas le problème de leur interchangeabilité et présente Ob comme authentique. Situation commune au Moyen Âge, mais qui se vérifie aujourd'hui encore en cas d'authentification erronée en toute bonne foi.

3.2. Fausse identification faible ou présomption d'interchangeabilité

On sait que Oa et Ob sont physiquement différents mais on décide, sous une certaine description et aux fins d'une certaine pratique, que l'un vaut l'autre et on les présente donc comme tout à fait interchangeables.

Cela a été le cas, en général, de toutes les traductions au Moyen Âge. La traduction, qui constituait l'unique texte grâce auquel obtenir des informations sur l'original, était donc considérée comme substitutive de l'original, même si l'on savait qu'il s'agissait d'une version issue d'une autre langue (habituellement inconnue). C'est le cas également des transcriptions de manuscrit à manuscrit. Du point de vue de la philologie moderne, ces traductions et ces transcriptions étaient toutes infidèles, aussi parce que le traducteur ou le copiste, bien souvent, altérait consciemment le texte, l'amputait, le censurait. On pourrait également faire entrer dans cette catégorie les différentes pratiques de censure cachée exercées sur des traductions ou des copies, jusqu'à certaines pratiques de décodage aberrantes, engendrées par une scholie qui poussait à comprendre une expression comme si c'en était une autre.

Le Moyen Âge était très flexible envers les traductions. Au paragraphe IV, V, 7 134 du *De divinis nominibus* du Pseudo-Denys, la première traduction de Hilduin rendait *kalon* par *bonum* et *kallos* par *bonitas*. Erigène traduira l'un par *bonum* et l'autre par *pulchrum* ; enfin Jean Sarrazin traduira les deux par *pulchritudo* et *pulchrum*. Ces différences substantielles révèlent, comme l'a observé De Bruyne (1946, I.5.2), une profonde transformation culturelle. Mais Sarrazin lui-même dira, dans une lettre adressée à Jean de Salisbury (PL 193, 2599), qu'il a traduit d'après le sens et non d'après la lettre. Sarrazin, d'un point de vue lexical, avait raison, mais pour des motifs probablement erronés, du moins suivant les termes de la lexicographie officielle de son temps, puisque, au siècle suivant, Albert le Grand continue à discuter sur ces deux termes et pense que *kalos* avec un seul « l » signifie bonté et non beauté¹.

3.3. Pseudo-identification

C'est le cas des apocryphes et des pseudépigraphes. On affirme qu'un objet Ob est identique à (ou coïncide avec) un objet Oa, sauf que Oa, de fait, n'existe plus ou n'a jamais existé, en tout cas n'a

jamais été vu par personne. Oa est considéré comme exceptionnel soit à cause du nom de son auteur, soit parce que, en réalité, la tradition a transmis des informations imprécises sur son existence présumée. Pour rendre crédible une pseudo-identification, il faut connaître d'une certaine manière un ensemble d'objets *a* (Oa1, Oa2, Oa3, etc.), tous produits par un auteur A renommé. De l'ensemble *a*, on extrait un type abstrait qui ne prend pas en considération les propriétés des objets *a* mais leur règle présumée de formation, c'est-à-dire la manière dont A les a apparemment produits (style, type de matériel utilisé, etc.). Ob a été produit suivant cette règle de formation et l'on affirme que Ob est un produit, précédemment inconnu, de A.

Premier cas. Quelqu'un sait que Oa n'existe pas et ne connaît que Ob, et sait donc qu'on ne peut pas les identifier. Mais il croit de bonne foi que Ob peut avoir toutes les fonctions qu'aurait eues Oa, et comme tel il le présente à la place de Oa, alors que Ob n'est qu'un « ersatz » de Oa. C'est typiquement le cas du *faux diplomatique* (*reine formale Falschung*). Tandis que le faux historique (*reine Falschung*) concerne un document formellement authentique contenant des éléments inexacts ou inventés (comme la confirmation authentique de faux privilèges), le faux diplomatique est un acte fabriqué à dessein pour attester de privilèges qui peuvent avoir été réellement octroyés mais dont la documentation originale a été perdue. C'est le cas par exemple des faux documents produits par des moines pour rétrodater ou étendre les possessions de leurs abbayes, où l'on peut supposer que les moines pensaient, sur la base de la tradition, qu'ils avaient réellement obtenu les privilèges en question, et tentaient seulement de les attester publiquement.

Deuxième cas. Quelqu'un sait que Oa n'existe pas, et ne croit pas que Ob soit équivalent et interchangeable avec Oa. Cependant, de mauvaise foi, il soutient l'identification des deux objets (l'un réel et l'autre virtuel), ou bien l'authenticité de Ob, à dessein de tromper. C'est le cas du faux diplomatique moderne, des faux arbres généalogiques produits pour soutenir des ascendances impossibles à attester autrement, des apocryphes produits de manière dolosive. C'est aussi probablement le cas du poème *De vetula*, produit au XIII^e siècle et immédiatement attribué à Ovide. On peut supposer que celui ou ceux qui ont mis en circulation au VIII^e siècle le *Corpus Dionysianum*, en l'attribuant à un disciple de saint Paul, étaient conscients du fait que l'œuvre avait été produite beaucoup plus tard et qu'ils avaient toutefois décidé de l'attribuer à une *auctoritas* indiscutable. Appartiennent également à cette catégorie les cas d'attribution à un auteur qui n'est pas du tout renommé, mais qui le

devient au moment où il est présenté comme ancien et où lui sont attribuées les caractéristiques d'un auteur faisant autorité. C'est le cas enfin de nombreux chroniqueurs inexistantes auxquels l'abbé Trithème attribuait des œuvres controuvées².

On commet, dans tous ces cas, un faux historique en plus du faux documentaire, c'est-à-dire qu'on ment sur les événements passés. La pseudo-identification en vient à subroger le mensonge historique.

Troisième cas. Quelqu'un ignore que Oa n'existe pas et ne sait pas qu'il est identifiable avec Ob. Il n'a par conséquent aucun mal à les considérer identiques. Indépendamment du fait qu'il croie ou non à l'interchangeabilité des deux objets, il soutient en tout cas qu'ils sont identiques et affirme donc l'authenticité de Ob. Il semble que ce soit le cas de ceux qui ont cru que le *Corpus Dionysianum* était l'œuvre d'un disciple de saint Paul, ignorant qu'il avait été produit à une époque postérieure, et de ceux qui ont estimé que le *De causis* était une œuvre d'Aristote et non d'un auteur arabe disciple de Proclus. C'est certainement le cas également de tous ceux qui ont cru et continuent de croire à l'authenticité du Livre d'Hénoch, ainsi que des hommes de la Renaissance qui ont attribué le *Corpus hermeticum* à un mythique Hermès Trismégiste qui aurait vécu avant Platon, au temps des Égyptiens, et probablement identifiable à Moïse, plutôt qu'à des auteurs hellénistiques. Nous connaissons, à l'époque contemporaine, le cas de Heidegger (1915) commentant une *Grammatica speculativa* qu'il croyait être de Duns Scot, alors qu'on prouverait quelques années plus tard qu'elle était de Thomas d'Erfurt. Naturellement, une fausse attribution de ce genre conduit également à un décodage aberrant.

L'attribution à un pseudo-auteur constitue une variante de ce cas de pseudo-identification : on n'a qu'un texte Ob, dont on ignore l'auteur, et l'on décide de l'attribuer à un auteur A, dont on a des informations incertaines. Tel semble être le cas de l'attribution du *Traité du sublime* à un Pseudo-Longin.

1. Dans le *De pulchro et bono*, autre cas de fausse attribution (à saint Thomas), et cette fois pas seulement de la part des médiévaux mais jusqu'à notre siècle (voir dans ce volume l'essai sur Maritain et De Bruyne, interprètes de Thomas). Pour la discussion sur *kalon*, voir l'introduction de P. Caramello à l'édition Marietti du *De divinis nominibus*.

2. C'est aussi le cas, naturellement, des faux artistiques, comme ces faux peintres hollandais fabriqués il y a quelques années par un habile artisan contemporain.

Que signifie « savoir que » ?

En esquissant cette sémiotique de la falsification, nous avons implicitement utilisé l'opérateur épistémique « savoir », qui pose pourtant quelques problèmes. Que signifie que quelqu'un *sait* que Oa et Ob ne sont pas identiques ? L'unique cas de fausse attribution où l'on peut savoir que Oa et Ob ne sont pas identiques consiste en ce que quelqu'un nous présente, par exemple, une reproduction Ob de la Joconde, alors que nous sommes face à l'original Oa exposé au Louvre, et soutienne que ces deux objets sont indiscernablement le même objet. Il s'agit d'un événement improbable et pourtant, même en ce cas, on pourrait encore douter que Ob soit l'authentique Joconde, et que Oa ne soit qu'une contrefaçon malicieusement (ou erronément) accrochée au mur. Et que signifie *savoir* que Oa n'a jamais existé ? Excepté le cas où il y aurait des preuves irréfutables du fait que Oa existait et a été détruit (comme probablement les jardins suspendus de Babylone ou le temple de Diane à Éphèse), habituellement l'affirmation « Oa n'existe pas » doit être simplement comprise comme « il n'y a pas de preuves de son existence ».

La philologie moderne a élaboré des techniques d'identification pour établir si un Ob est identique à un Oa, mais ces procédures présupposent de connaître les propriétés qu'a ou que devrait avoir Oa. Or les techniques avec lesquelles on établit les caractéristiques de Oa sont les mêmes que celles avec lesquelles on identifie Ob. En d'autres termes, pour dire qu'une reproduction n'est pas la Joconde authentique, il faut que quelqu'un ait analysé et authentifié la Joconde originale avec les mêmes techniques que celles avec lesquelles on décide que sa reproduction est différente. Le témoignage traditionnel selon lequel la Joconde conservée au Louvre y aurait été placée, mettons, par Léonard de Vinci aussitôt après l'avoir peinte ne suffit pas à la philologie moderne. Elle doit

prouver ce fait à travers des documents, pour lesquels se pose à nouveau le problème de l'authentification. Et si l'on doute de ces documents, il faut donc analyser la Joconde présumée originale pour décider si ses caractéristiques matérielles et morphologiques peuvent faire présumer qu'elle a été peinte par Léonard de Vinci.

C'est pourquoi la culture moderne doit supposer que (i) le document authentifie l'information traditionnelle, et non l'inverse ; (ii) l'authenticité est originellité historique et originalité autoriale (seule façon d'établir le privilège de Oa sur Ob) ; originellité et originalité sont établies en considérant l'objet comme signe de sa propre origine, et dans ce but on applique à l'objet les techniques d'authentification décrites au chapitre 2.

Pour pouvoir exercer ces contrôles, il faut être en possession de connaissances scientifiques et historiques que le Moyen Âge ne possédait que de manière vague et ambiguë, pour des raisons intimement liées à sa conception de la vérité historique.

Vérité historique, tradition et auctoritas

Le Moyen Âge ne pouvait pas penser que le document authentifiait l'information traditionnelle, puisque celle-ci était l'unique forme de document fiable dont il disposait.

Le Moyen Âge ne pouvait argumenter qu'en s'appuyant sur le témoignage du passé, or le passé avait des abscisses chronologiques extrêmement vagues. Le procédé médiéval de recours à l'autorité est en forme de synecdoque : un auteur, un texte valent pour la globalité de la tradition, et fonctionnent toujours hors contexte. Le Goff (1964, p. 397-402) a observé que la forme de la sagesse médiévale, symbolisée par le proverbe, est folklorique. Le droit comme la pratique féodale sont fondés par la coutume.

Le Goff (toujours) cite un procès de 1252 entre les serfs du chapitre de Notre-Dame de Paris à Orly et les chanoines : ceux-ci soutiennent que les serfs doivent payer la dîme parce que la rumeur l'atteste ; on interroge le plus vieil habitant de la région, qui dit qu'il en a été ainsi *a tempore a quo non extat memoria*. Un autre témoin, l'archidiacre Jean, dit avoir vu sur de vieux documents du chapitre que l'usage était attesté et que le chapitre croyait à ces documents par respect pour l'ancienneté de l'écriture. Personne, naturellement, ne décide de contrôler l'existence, et encore moins la nature, de ces documents : l'information de leur existence séculaire suffit.

Pour le Moyen Âge, le problème de la tradition, en historiographie comme en herméneutique, c'est qu'elle ne doit pas être reconstruite : elle est donnée dès le début, et il s'agit seulement de la reconnaître et de l'interpréter de façon correcte.

En dehors de l'information traditionnelle, un seul document est reconnu : le texte (traduit) des Saintes Écritures. Pour les autres

documents, on ne fait pas la distinction entre originaux et non originaux : soit ils ont été perpétués, soit ils n'existent pas. S'ils ont été perpétués, ils ne sont vrais qu'en tant qu'ils concordent ou qu'on les fait concorder avec la vérité des Écritures : « *Certus enim sum, si quid dico quod Sacrae Scripturae sine dubbio contradicat, quia falsum est.* » (Anselme, *Cur Deus homo* 1, 18 ; PL 153, 38.)

Toutefois le problème n'est pas si simple, car pour établir la vérité de l'Écriture, il faut l'interpréter correctement. Après qu'Origène a posé le principe de la complémentarité entre les deux Testaments et de leur lecture parallèle, se pose le problème de la façon de légitimer les interprétations. D'un côté, l'interprétation juste doit légitimer l'Église, mais de l'autre, c'est la tradition interprétative, légitimée par l'Église comme gardienne de la vérité, qui décide si une interprétation est juste, et comment. Une situation embarrassante, à l'origine de toutes les théories du cercle herméneutique (cf. Compagnon 1979).

C'est pourquoi le Moyen Âge doit se constituer un trésor d'opinions autorisées, ou d'*auctoritates*. Au cours du débat théologique et philosophique, l'autorité se matérialise en citations qui deviennent des opinions « authentiques », donc *faisant* elles-mêmes *autorité*. Lorsqu'elles sont obscures, les gloses sont là pour les clarifier, à condition qu'elles aussi proviennent d'un auteur « authentique ».

Grabmann (1906-11) observe que, pour l'explication de l'Écriture, ni les interprétations historico-grammaticales ni les recherches autonomes sur certains concepts et liens des textes bibliques n'avaient d'importance, contrairement aux recueils de passages extraits des Pères. La littérature théologique préscolastique « est placée sous le signe de la reproduction » et se sert de florilèges et de *catenae*. Mais avec le temps, les manuscrits originaux des Pères sont négligés, perdus, et leurs opinions proviennent, en chaîne, des florilèges. Si l'on tient compte du fait que ce travail s'effectue par transcriptions ou traductions libres, on se rend compte de l'intensité avec laquelle le principe moderne d'authenticité entre en crise.

En outre, les florilèges se présentent par ordre alphabétique, ce qui finit d'éliminer cette systématisme qui aurait au moins permis la confrontation et la discussion des contradictions. Au XII^e siècle, les florilèges et les sentences traditionnelles sont intégrés à des *sententiae modernorum magistrorum*, même si ces maîtres ne le sont que par définition académique (ils écrivent des *glossae magistrales*) et que Thomas ose souvent les contester (« *haec glossa magistralis est et parum valet* », *In I Timeum* 5, 2)¹.

À l'anarchie des autorités, le Moyen Âge ne sait pas opposer une pratique de confrontation de l'originalité historique. Le contrôle (et la discussion dialectique qui devra résoudre les contradictions) n'est pas philologique, mais philosophique. D'où la décision, qui s'affirme sans la moindre hypocrisie au XII^e siècle, de traiter l'autorité avec désinvolture. « *Auctoritas cereum habet nasum, id est in diversum potest flecti sensum.* » (Alain de Lille, *De fide catholica* 1, 30.) Les autorités doivent être acceptées, mais face à leurs insuffisances et à leurs contradictions, il faut les interpréter, *exponere reverenter* – une expression, observe Chenu (1950, p. 122), sur laquelle on ne doit pas se tromper : il s'agit de petites retouches efficaces, de coups de pouce, de redressements du sens du texte.

1. Cf. Grabmann 1906-11, en particulier la quatrième partie du premier volume, consacrée à la transmission du savoir traditionnel, et Chenu 1950, p. 128-129. Sur la manière dont l'utilisation des florilèges provoque de nombreux équivoques sur les originaux, que plus personne ne lit, voir aussi De Ghellinck 1939, p. 95 et 105.

Sur les épaules des géants

Bernard de Chartres avait offert, on le sait, une justification morale et historique à cette désinvolture interprétative grâce à son célèbre aphorisme des nains juchés sur des épaules de géants¹. Mais le concept (si ce n'est la métaphore) des nains apparaît six siècles auparavant, chez Priscien, pour introduire la question de savoir si l'aphorisme est humble ou superbe. On peut en effet comprendre bien mieux qu'eux ce que les Anciens nous ont enseigné, ou ce que nous leur devons de savoir, dans le sens que nous connaissons. Si un aphorisme analogue, qui apparaît chez saint Bernard à propos des glaneurs qui viennent après les moissonneurs, ne laisse aucune prise au doute (les glaneurs ne font que ramasser les restes des grands moissonneurs), en revanche la position de Priscien restait ambiguë : il semble que les Modernes soient plus perspicaces que les Anciens, si ce n'est plus savants².

Mais peut-être doit-il y avoir débat moins sur le sens de l'aphorisme, que sur la façon dont il a été lu au cours des différentes périodes historiques. Que signifie, par exemple, que les Modernes soient *perspicaciores* que les Anciens, ainsi que le commente Guillaume de Conches ? Ce n'est pas un hasard si, partant de Newton, Merton (1965) voit l'aphorisme comme idée résolutoire dans les débats modernes sur l'influence, la collaboration, l'emprunt et le plagiat. Mais la notion de plagiat, et le fait de parier sa vie sur la question d'avoir été ou non le premier à voir quelque chose, ne peut naître qu'à une époque qui, dans tout discours, privilégie l'originalité, ou seulement dans l'esprit de cette modernité caractérisée par la formule efficace de Maritain, selon laquelle après Descartes, tout penseur devient un « débutant dans l'absolu ». Mais il n'en allait pas du tout ainsi au Moyen Âge.

Au Moyen Âge, on dit des choses vraies dans la mesure où elles

sont soutenues par une *auctoritas* précédente, à tel point que si l'on suspecte l'*auctoritas* de ne pas soutenir la nouvelle idée, on fait en sorte de manipuler son témoignage – car l'*auctoritas* a un nez en cire. Il est naturel pour un médiéval d'utiliser l'aphorisme, puisque la modalité de discussion typique de l'époque est le commentaire ou la glose. On doit toujours partir d'un géant. Mais la question de savoir si, et dans quelle mesure, le médiéval qui utilise l'aphorisme est en train de soutenir la supériorité des Modernes, ou la continuité du savoir, reste incertaine.

Point n'est besoin d'attendre Hegel pour faire une lecture hégélienne de l'aphorisme, ni de songer que Bernard pensait comme Newton. Newton savait très bien que depuis Copernic, une révolution de l'univers était en marche, quand Bernard ne se doutait même pas que pouvaient exister des révolutions du savoir.

Au contraire, comme la sénescence progressive du monde constitue l'un des thèmes récurrents de la culture médiévale, on pourrait interpréter l'aphorisme de Bernard au sens où, puisque *mundus senescit* inexorablement, on peut faire au mieux l'éloge de quelques avantages de cette tragédie³.

Par ailleurs, à la suite de Priscien, Bernard utilise l'aphorisme dans le cadre d'un débat sur la grammaire qui met en jeu les concepts de connaissance et d'imitation du style des Anciens. Rien à voir avec des notions comme la cumulativité et le progrès du savoir théologique et scientifique. Cependant Bernard (comme en témoigne encore Jean de Salisbury) réprimandait les élèves qui copiaient servilement les Anciens et disait que le problème n'était pas d'écrire comme eux mais d'apprendre d'eux à écrire aussi bien, de sorte qu'ensuite « quelqu'un s'inspire de nous comme nous nous inspirons d'eux ». Il y avait donc dans son aphorisme, bien qu'en des termes différents de ceux dans lesquels nous le lisons aujourd'hui, un appel à l'autonomie et au courage innovant. D'ailleurs – l'indice est d'importance – Jean de Salisbury reprend l'aphorisme non dans le contexte de la grammaire mais dans un chapitre où il parle du *De interpretatione* d'Aristote.

Quelques années auparavant, Adélarde de Bath s'était emporté contre une génération qui ne considérait comme acceptables que les découvertes faites par les Anciens, et au siècle suivant, Sigier de Brabant dira que l'*auctoritas* ne suffit pas à elle seule, parce que nous sommes des hommes au même titre exactement que ceux dont nous nous inspirons, alors « pourquoi ne devrions-nous pas, comme eux, nous engager dans la recherche rationnelle ? » (Beonio-Brocchieri Fumagalli 1987, p. 232). Nous voici sans doute arrivés au

seuil de la modernité – et pourtant encore très en deçà concernant le concept d'originalité et la névrose du plagiat.

1. « Dicebat Bernardus carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et in remotiora videre, non utique proprii visus acumine aut eminentia corporis sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantes. » (Jean de Salisbury, *Metalogicon* 3, 4.) Cf. Jeauneau 1967, p. 79-99, et Merton 1965.

2. Un intermédiaire intéressant entre Priscien et Bernard serait Guillaume de Conches, qui évoque des nains et des géants dans ses *Gloses sur Priscien*. Le texte de Guillaume, antérieur à celui de Jean de Salisbury, est écrit dans les années où Bernard est chancelier à Chartres. Mais si la première rédaction des *Gloses* de Guillaume est antérieure à 1123 (le *Metalogicon* est de 1159), avant Neckham, avant Pierre de Blois et Alain de Lille (cités par Merton), nous trouvons l'aphorisme en 1160 dans un texte de l'école de Laon, puis vers 1185, chez l'historien danois Svan Aggesen. Au XIII^e siècle, l'aphorisme apparaît également chez Gérard de Cambrai, Raoul de Longchamp, Gilles de Corbeil, Gérard d'Alverny, et au XIV^e siècle chez Alexandre Ricat, médecin des rois d'Aragon, ou chez d'autres médecins comme Guy de Chauliac et Ambroise Paré, ainsi que chez Richard Sennert. Gregory (1961) l'identifie chez Gassendi. Ortega y Gasset, in « Entorno a Galileo » (*Obras completas* V, Madrid, 1947, p. 45), parlant de la succession des générations, dit que les hommes sont « sur les épaules les uns des autres, et celui qui est en haut jouit de l'impression de dominer les autres, mais devrait en même temps s'aviser qu'il est leur prisonnier ».

3. Voir, par exemple, le chapitre sur les structures spatiales et temporelles du Moyen Age in Le Goff 1964.

Tamquam ab iniustis possessoribus

Le Moyen Âge copiait sans citer, car c'est ainsi qu'on faisait et devait faire. Par ailleurs, un concept proche de celui de l'aphorisme, anticipé par Augustin, puis développé par Roger Bacon, consiste à dire que si l'on trouve de bonnes idées chez les infidèles, il faut se les approprier *tamquam ab iniustis possessoribus* car si ces idées sont vraies, elles appartiennent de droit à la culture chrétienne. C'est pourquoi le Moyen Âge a une notion du faux et de la falsification bien différente de la nôtre.

Il est vrai que la falsification des *auctoritates* est un acte de liberté critique et qu'elle réaffirme le principe de la découverte, à l'encontre de toute contrainte dogmatique. Mais cette libération est obtenue au détriment de ce que nous définirions aujourd'hui comme correction philologique. Si le nain doit voir plus loin que le géant, il peut et doit altérer sa pensée, pour montrer que l'innovation ne contredit pas la tradition. *Non nova sed nove*.

Voilà pourquoi la philologie médiévale ne pouvait exercer que des formes de philologie « désinvolte ».

Terminons par un exemple significatif. Le choix des traductions que fait Thomas ne semble jamais s'inspirer de critères philologiques. Il commente le *De interpretatione* dans la traduction boécienne, alors qu'il disposait déjà de la nouvelle traduction de Guillaume de Moerbeke, et sans s'apercevoir que Boèce avait commis une erreur de grande portée interprétative. Dans *De interpretatione* 16a, Aristote dit que les mots sont les *symbola* des passions de l'âme, mais peu après il ajoute qu'ils peuvent aussi être pris comme *semeia* des mêmes passions, donc comme symptômes. Le passage s'éclaire si l'on interprète que les mots sont des symboles conventionnels, qui peuvent aussi être compris comme symptômes

du fait que le sujet parlant a quelque chose en tête. Comme on l'a déjà vu dans l'essai sur l'aboïement du chien, Boèce traduit les deux termes grecs par *nota* (terme très vague et polyvalent), ce qui conduit Thomas à interpréter, dans les deux cas, par *signum* – ce qui compromet la compréhension exacte du passage.

Mais observons ce qui se passe avec Roger Bacon, si convaincu que pour extorquer la vérité aux infidèles *tamquam ab iniustis possessoribus*, il faut connaître les langues afin de contrôler les traductions – idéal que partageaient également Grosseteste, et en général les franciscains d'Oxford (« *Cum ignorat linguas non est possibile quod aliquid sciat magnificum, propter rationes quam scribo, de linguarum cognitione* », *Opus minus*, p. 327). Bacon, qui sait le grec, s'aperçoit peut-être de l'erreur de Boèce. Mais après l'avoir dénoncée, il envisage – pour des raisons qui ont à voir avec sa théorie du signe – le rapport entre mots et choses comme purement symptomatique, comme si Aristote avait utilisé *semeion* dans les deux cas (*De signis* V, 166).

Bacon sait qu'une traduction Ob n'est pas équivalente à l'original Oa, mais il transforme ensuite tranquillement Oa en un troisième texte qui n'est autre que le renversement de Ob. Il n'avait certes pas clairement conscience de son propre dol et s'estimait autorisé à procéder ainsi car, de cette façon, il lui semblait qu'il respectait davantage les droits de la vérité. Mais il s'agissait de *sa* vérité, non de la vérité du texte original.

Ce sont des épisodes de ce genre qui nous font dire que s'il y a eu des falsifications au Moyen Âge, la conscience en a toutefois manqué. Les notions médiévales de fausse ou vraie attribution et de manipulation d'un texte n'étaient pas les mêmes que les nôtres.

Conclusions

Nous pourrions dire, comme le veut la tradition, que la nouvelle conscience philologique s'instaure avec Pétrarque, puis avec Lorenzo Valla. Mais le fait que cette conscience voie le jour ne signifie pas que la culture européenne ait tout à coup modifié son comportement envers les sources. Casaubon fournit la preuve des origines hellénistiques du *Corpus hermeticum* au début du XVII^e siècle, mais même après, et pendant longtemps, une grande partie de la culture européenne continuera de croire à l'ancienneté du texte.

Nous pourrions plutôt réfléchir sur la réincarnation des procédés de falsification dans le monde contemporain. Si nous excluons les relais des anciennes techniques de contrefaçon (faux attributionnistes, falsificateurs d'arbres généalogiques, faussaires de tableaux), nous avons affaire, dans l'univers politique et dans la circulation des *mass media*, à un nouveau type de falsification. Il ne s'agit pas seulement de la fausse information, mais aussi du document apocryphe, mis en circulation par un service secret, par un gouvernement, par un groupe industriel, et que l'on fait parvenir aux journalistes afin de jeter le trouble dans la société et de susciter la perplexité dans l'opinion publique. On parle de « fausse » information, sans qu'on ait besoin de se poser de problèmes épistémologiques, parce que cette information est destinée à être découverte comme fausse dans un délai bref ; on pourrait même dire qu'elle est mise en circulation comme vraie pour qu'on découvre peu de temps après qu'elle était fausse.

En effet, sa fonction n'est pas de créer une fausse croyance mais de démanteler des croyances ou des confiances établies. Elle sert à *déstabiliser*, à rendre suspects les pouvoirs ou contre-pouvoirs, à faire se méfier des sources, à créer la confusion.

Nous voyons donc que, là où les médiévaux falsifiaient dans le but de reconfirmer la confiance en quelque chose (un auteur, une institution, un courant de pensée, une vérité théologique) et de soutenir un ordre, les contemporains falsifient dans le but de créer de la défiance et du désordre. Notre époque philologique ne peut plus se permettre des falsifications qui se présentent comme des vérités, parce qu'elle sait qu'on aura vite fait de les découvrir ; elle opère donc en diffusant des falsifications qui n'ont à craindre aucune épreuve philologique, puisqu'elles sont destinées à être aussitôt démasquées. Ce n'est pas la falsification individuelle qui masque, cache, confond, et pour ce faire tente de sembler « vraie ». C'est la quantité des falsifications reconnaissables comme telles qui fonctionne comme masque, parce qu'elle tend à rendre toute vérité non fiable.

Nous savons comment les médiévaux, avec leur conception naïve de l'authenticité, auraient jugé cette conception désinvolte et cynique de la falsification qui est la nôtre. Une chose est sûre toutefois : aucune époque n'est en droit de faire la morale aux autres.

L'APOCALYPSE DE BEATUS¹

¹. Ce chapitre a été élaboré à partir de « Palimpsesto su Beato » (commentaire à *Beato di Liébana*, Milano, Franco Maria Ricci, 1973) et de « Jerusalem and the Temple as Signs in Medieval Culture » (in Manetti éd., 1996, p. 329-344).

Lire de nos jours l'Apocalypse de Jean dans un esprit laïque pourrait signifier apprécier ce texte comme un exercice surréaliste, sans vouloir ramener l'absurde et l'onirique à une lecture déchiffrable. Ou l'entendre comme exercice mystico-symboliste, ouvert à toutes les interprétations possibles, comme activateur de l'imagination la plus débridée, si bien que quiconque affirmerait que le texte voulait dire une chose précise trahirait sa richesse poétique. Le Moyen Âge au contraire, fidèle à l'avertissement paulinien, sait qu'avant de voir la vérité en face, *videmus per speculum et in aenigmate*, et les énigmes, depuis les temps du Sphinx, doivent être résolues. Le Moyen Âge avait donc le droit de comprendre l'Apocalypse comme une allégorie, sachant que toute allégorie possède des clés de lecture d'une absolue précision.

Bien entendu, ce texte utilise des similitudes, qui ne posent pas de problèmes interprétatifs (« sa tête, avec ses cheveux blancs, est comme de la laine blanche, comme de la neige [...] sa voix comme la voix des grandes eaux »¹), ainsi que des métaphores, mais, dans son ensemble, c'est une allégorie, figure rhétorique grâce à laquelle on pourrait aussi prendre le texte à la lettre (sept étoiles et sept candélabres ne peuvent-ils pas apparaître ?), à ceci près qu'il semble herméneutiquement plus productif d'interpréter chaque personnage, figure ou événement suivant une clé (en vertu de quoi, par exemple, les sept étoiles sont les anges des sept Églises et les sept candélabres sont les sept Églises)².

Sauf qu'il n'est pas facile d'interpréter allégoriquement l'Apocalypse car le texte ne met pas toujours les clés à disposition : ainsi le Voyant nous dit ce que sont les sept étoiles, mais ne dit pas clairement qui est la Bête venue de la mer. Il nous dit que le Dragon est Satan, mais ne dit pas tout de suite qui est la Bête sortie de terre – plus tard, il la définira comme faux prophète, mais il enveloppera son identification dans un jeu kabbalistique de chiffres et d'imbroglios dynastiques. Il nous parle d'un lieu de bataille, Harmageddon, que la tradition hébraïque était en mesure de connaître, puis il fait allusion à deux témoins qui, pour l'exégétique

moderne, seraient Pierre et Paul, mais en qui saint Bonaventure identifiera en revanche Enoch et Elie (in *Hexaem* I, 3, III).

Ainsi la vision a bien le style d'une allégorie, mais elle semble ne vouloir fonctionner qu'à moitié comme allégorie *pleine*. Quand, décrivant la procession qui clôt le *Purgatoire*, Dante dit : « *Sotto così bel ciel, com'io diviso, ventiquattro seniori, a due a due, coronati venian di fiordaliso*³ », nous entendons aujourd'hui qu'il s'agit des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. On lit cependant dans un commentaire moderne que les Vieillards représentent les vingt-quatre classes sacerdotales (Rossano 1963), et l'interprétation selon laquelle il s'agirait des douze Patriarches et des douze Apôtres est aussi répandue, tandis que saint Jérôme les avait identifiés aux quatre livres de l'Ancien Testament. On est alors obligé d'interpréter les quatre vivants (ange, lion, taureau et aigle) comme les quatre livres du Nouveau – chose que fait habituellement l'iconographie traditionnelle, comme en témoigne encore saint Jérôme. Mais un autre commentaire apocalyptique moderne (Angelini 1969) dit que les vivants (ou Animaux) sont des êtres de nature super-angélique. Peut-on soutenir qu'il existe un terme ultime à cette fuite en arrière, de signifiant à signifié, c'est-à-dire un point où ils seraient, pour Jean auteur, quelque chose de précis ?

Si l'on repense l'Apocalypse de Jean comme texte à ancrer dans des *choses*, on découvre qu'il est aussi, comme le chant dantesque, une allégorie à la puissance deux, c'est-à-dire une allégorie qui cite comme sens propre une autre allégorie, Ezéchiel I, 10 – lequel pouvait citer à son tour des figures de la mythologie assyrienne.

Et ainsi de suite : un sens ne fonctionne que dans le contexte d'autres sens ancrés dans la même isotopie (livres de l'Ancien Testament-livres du Nouveau ; ou encore Sénat Céleste-intelligences chérubiniques) et le texte dans son ensemble est prêt à défier les lectures univoques, dans son organisation d'allégorie ouverte.

C'est ce texte que Beatus, abbé de Liébana (730-785), chapelain de la reine Audesinde, épouse du roi Silo d'Oviedo, choisit d'affronter dans son *In Apocalipsin libri duodecim*. Si l'Apocalypse ne compte que quelques dizaines de pages, le commentaire de Beatus dans l'édition Sanders (1930) en compte six cent cinquante, plus de mille dans l'édition Poligrafico dello Stato (Beatus 1985)⁴, et l'un de ses manuscrits moyens contient trois cents pages recto verso, avec les illustrations.

Parler de Beatus signifie aussi et surtout, en effet, parler des enluminures mozarabes qui commentent les dénommés *Beati*, produits entre le début et la fin du xe siècle en une impressionnante

rafale de livres d'une fabuleuse beauté, comme le Beatus de Magius (970), le Beatus de San Millán de la Cogolla (920-930), le Beatus de Valcavado (970), le Beatus de Facundus (1047), le Beatus de San Miguel (xe siècle), le Beatus de Gérone (975), le Beatus de la cathédrale d'Urgel, le Beatus du monastère de l'Escorial et le Beatus de San Pedro de Cardena (tous entre xe et xie siècle), le Beatus de Saint-Sever (1028-1072).

En principe, s'occuper du commentaire écrit et des enluminures, qui relève de deux problèmes différents (l'histoire de l'exégétique biblique et l'iconographie de l'art chrétien), imposerait de voir aussi la connexion entre la floriture des Beati (de deux à trois siècles après le Commentaire) et l'histoire du millénarisme (cf. Eco 1973).

Les enluminures des *Beati* occupent une place prééminente dans le développement de l'art figuratif médiéval. Elles prennent les chemins de Saint-Jacques, c'est-à-dire les quatre routes qui traversent l'Europe pour amener les pèlerins à Saint-Jacques-de-Compostelle. Le long de ces routes s'élèvent de grandes abbayes de l'époque romane, dont la fonction est à la fois organisatrice, hospitalière, liturgique et surtout didactique : l'église est un spectacle en pierre, les figures qui habitent les portails et les chapiteaux racontent au fidèle qui s'y arrête tout ce qu'il doit savoir pour le salut de son âme, les mystères de la foi, les préceptes des vertus, les phénomènes de la nature, des données géographiques plus ou moins fabuleuses, des histoires de peuples exotiques et d'êtres monstrueux. Ces images, avec des variations et des enrichissements se transmettront à l'iconographie gothique et, avec plus de sobriété et de structure, elles rempliront aussi les grandes cathédrales du XIII^e siècle. Les laïques illettrés avaient perdu le sens de la didactique ecclésiastique et mettaient en garde : *pictura est laicorum litteratura*, et donc, ce que les humbles ne peuvent comprendre par l'intermédiaire de la parole écrite leur sera transmis au moyen d'un répertoire d'images, chacune associée à plusieurs significations.

Quand les chercheurs modernes se sont plongés de nouveau dans l'interprétation des prodiges de la sculpture romane et gothique, ils leur fallut élucider les codes de cette curieuse cryptographie.

Quand Emile Mâle s'arrête sur le prodigieux portail central de l'église abbatiale de Moissac, il sait très bien que la plupart de ces représentations, particulièrement les tératomorphes (monstres à plusieurs têtes, être fabuleux), viennent d'Orient : mais que veulent dire ces vieillards majestueux assis au pied et à côté d'un Christ hiératique, que sont ces violes et ces coupes ? La réponse se trouve

dans un des nombreux manuscrits de Beatus, un des plus beaux, *L'Apocalypse* de San Severo. Le portail de Moissac représente la vision de San Giovanni, le Christ sur le trône et les vingt-quatre Vieillards et les quatre Vivants :

Cette grandiose image se montre d'abord dans les basiliques de Rome, puis dans les manuscrits carolingiens ; mais ni les mosaïques de Rome, ni les miniatures carolingiennes ne ressemblent au tympan de Moissac. À Rome, comme dans les manuscrits carolingiens, les vieillards de l'Apocalypse sont debout et présentent leurs couronnes à un agneau, ou à un simple buste du Christ. Il est clair qu'il n'y a pas, entre ces œuvres et le tympan de Moissac, un lien de parenté véritable.

D'où vient donc ce tympan de Moissac, qui semble se présenter à nous sans ancêtres. Est-ce une création des sculpteurs du XII^e siècle ? On ne saurait être tenté de le croire quand on connaît l'*Apocalypse* de Beatus.

Voilà le modèle du sculpteur de Moissac. C'est à un manuscrit, qui ressemblait beaucoup à celui-là, qu'il a emprunté ces vieillards de l'Apocalypse, d'un type si nouveau. Ce n'est, en effet, que dans les manuscrits de Beatus que nous les rencontrons, avec leurs couronnes, leurs coupes, leurs violes semblables à des guitares espagnoles, leurs trônes de menuiserie. Des miniatures, ces belles figures de vieillards ont passé, presque sans changement, dans l'art monumental ; le sculpteur, ne pouvant les disposer en cercle, les a étagées aussi haut qu'il l'a pu, des deux côtés du Christ...

Le tympan de Moissac dérive donc d'un manuscrit apparenté à l'*Apocalypse* de Saint-Sever.

(Mâle 1946 : 5-6)

Moissac est un des exemples le plus important de la richesse des images des *Beati*. Mais si on continue sur le chemin de Saint-Jacques, on arrive à Vézelay, plus raffiné, plus majestueux, Conques, plus sombre et millénariste, Autun, plus délicat et fabuleux. Et tant d'autres « copies », chacune à sa façon très personnelle résultait des miniatures mozarabes que nous connaissons.

L'iconographie romane est épique. Elle donne au Dieu fait homme et à l'homme image de Dieu des proportions

surhumaines, parfois même une figure étrangère à l'humanité. Elle les entoure d'un cortège de monstres qui les enlacent dans leurs replis. Elle choisit pour la commenter et pour la présenter au peuple comme un avertissement terrible la page la plus extraordinaire de la Bible. L'histoire des derniers jours du monde, prédite en traits de feu par un inspiré plein du souffle de la Bible juive, l'emplit d'une majestueuse terreur. Le voyant suscite les visionnaires. Les fidèles qui entrent dans l'église n'y sont pas accueillis par le Christ évangélique des trumeaux du XIII^e siècle : il faut qu'ils défilent sous le tympan du Jugement Dernier, comme s'ils allaient eux-mêmes entendre leur sentence de la bouche du Juge inflexible. À La Lande de Cubzac, le glaive de la parole jaillit des lèvres du Christ apocalyptique, qui tient en main le livre fermé des sept sceaux, près du candélabre symbolique. Sous une forme moins étrange, seul ou entre deux anges qui semblent soutenir et aviver le halo de flammes où il réside, c'est encore le Dieu de l'Apocalypse qui figure sur les vieux tympans aragonais, à Corneilla-de-Conflent en Roussillon, à Mauriac en Auvergne, pour finir, dans la seconde moitié du XII^e siècle, par se répéter avec une profusion monotone, accompagné du tétramorphe évangélique, au-dessus de nombreux portails de la France septentrionale. Mais c'est sur les tympans languedociens de la première moitié du siècle que le thème se développe avec toute l'ampleur de l'épopée. Le Christ juge, qui fonde son royaume sur l'anéantissement de l'univers et sur le châtimement des pécheurs, sort du mystère des temps révolus comme une apparition surgie soudain aux yeux des fidèles épouvantés. Il est entouré de formes convulsives, accompagné des vingt-quatre Vieillards, porteurs de lampes et de violes. À Beaulieu, il a derrière lui la croix de son supplice et de la rédemption des hommes. Mais même lorsqu'il est le Christ de la Pentecôte, donnant leur mission aux Apôtres, comme à Vézelay, il est encore un dieu terrible*. Le monarque oriental de Moissac est le seigneur d'un monde auquel n'appartiennent plus le Bon Pasteur des catacombes, le Christ de Psamathia, toutes ces figures de la chrétienté hellénistique qui associent encore le divin à la beauté harmonieuse et à la jeunesse de l'homme. On pourrait croire qu'à travers le commentaire illustré de Beatus qui lui sert de guide dans les détours de cette Divine Comédie de pierre, l'Apocalypse romane tressaille encore des terreurs du millénarisme.

Cela vaut aussi pour les cathédrales gothiques où l'on retrouve souvent le thème du Jugement et de la Gloire du Christ... Tout au long de la renaissance gothique alors que la prophétie de l'Apocalypse semblait avoir perdu de son pouvoir de catalyseur des peurs contemporaines – même quand le comportement du genre apocalyptique est plutôt caractéristique des sectes hérétiques – la thématique visuelle des apocalypses mozarabes persiste. Peut-être comme pures citations rhétorique, comme un passage obligé ou mêlée aussi aux influences des enluminures ottomanes comme l'*Apocalypse* de Bamberg. D'une façon ou d'une autre, elle est là et il nous faut signaler l'heureux destin de ce fabuleux répertoire visuel que sont les enluminures mozarabes.

D'emblée, étudier le commentaire écrit et les miniatures sont deux démarches différentes (l'histoire de l'exégèse biblique et l'iconographie de l'art chrétien) et il faudrait voir aussi les connexions entre les fioritures des Beati (commentaire deux ou trois siècles plus tard) et l'histoire du millénarisme (cf. Eco 1973). Néanmoins, nous ne nous occuperons que du commentaire de Beatus, tout en restant attentif aux enluminures qu'il inspire car, bien qu'elles le trahissent en plusieurs endroits, elles n'en demeurent pas moins ses débitrices fascinées.

Pendant longtemps l'homme occidental, une fois sorti du Moyen Âge, était resté dans l'incapacité de retrouver le sens de beaucoup de ces figurations, qui étaient pourtant si explicites pour l'homme médiéval.

1. Toutes les citations bibliques de ce chapitre sont issues de *La Bible de Jérusalem*, trad. fr. sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris, Éd. du Cerf, 2003. (N.d.T.)

2. Au sujet de la différence entre métaphore et allégorie, voir dans ce volume l'essai « De la métaphore à l'*analogia entis* ».

3. « Sous un aussi beau ciel comme je conte,/ vingt et quatre vieillards, par deux et deux,/ s'en venaient couronnés à fleurs de lis » (*Purgatoire*, XXIX, 82-84, trad. A. Pézard). (N.d.T.)

4. Les citations de Beatus qui suivent se référeront aussi bien à l'édition Sanders (S suivi du numéro de page) qu'à l'édition Poligrafico dello Stato (B suivi du numéro de page).

Apertissime

Beatus n'est pas vraiment ce qu'on appelle un « grand » auteur, non parce qu'il vécut à l'une des époques les plus instables du haut Moyen Âge, car le vénérable Bède – qui meurt quand Beatus est enfant – a une tout autre vigueur intellectuelle. Naturellement, Bède vit les prémices de la Renaissance anglaise, tandis que Beatus écrit dans une Espagne chrétienne retranchée dans son isolement, au bord d'un monde hostile d'infidèles. Mais là n'est pas la question ; il faut admettre que Beatus était un épigone qui s'adonnait au fatras et écrivait avec une syntaxe à faire frémir même les plus rompus aux succulentes corruptions du latin médiéval ; c'est d'ailleurs un miracle qu'il ait échappé aux lectures luxurieuses du Des Esseintes de Huysmans, qui en a perdu « la grâce balbutiante, la maladresse parfois exquise des moines mettant en un pieux ragoût les restes poétiques de l'antiquité, [...] les fabriques de verbes aux sucres épurés, de substantifs sentant l'encens, d'adjectifs bizarres, taillés grossièrement dans l'or, avec le goût barbare et charmant des bijoux goths » (*À rebours*, III).

Si le goût maniaque pour l'entrelacs et pour l'agréation est le propre des bijoux « goths », Beatus est maître en la matière aussi bien par défaut d'originalité que par excès de bonne volonté. Il reconnaît faire œuvre d'anthologie en rassemblant tous les commentaires que des hommes plus illustres que lui ont déjà écrits, il les aligne sans les citer ou les cite erronément, répète à l'infini ses propres explications, se perd en analyses serpentes, puis liquide un autre passage en quelques mots, prend à bout de bras des passages d'Augustin ou de Tyconius sans même contrôler leur sens (comme lorsqu'il parle des persécutions en Afrique qui tourmentent les chrétiens de son temps – alors qu'il s'agissait de celles subies par les chrétiens dont parlait Tyconius, des siècles auparavant). Et

pourtant, après s'être habitué à l'idée qu'il ne fait rien d'autre que répéter les phrases des autres, on découvre qu'il a changé un mot, éliminé une clausule, modifié une flexion – et le sens du commentaire change soudain complètement. Beatus, sans le laisser voir, a innové.

Il transcrit en entier, au début de son commentaire, un prologue qu'il attribue à Jérôme et dont on découvre, mille cent ans plus tard, qu'il est de Priscilien (Sanders 1930, XX) ; il insère des textes d'autres auteurs sur plusieurs pages sans faire aucune référence, puis avoue des dettes vraiment sans importance... Il n'est pas agréable à la lecture, ardu à l'interprétation, se contredit clairement à diverses reprises, utilise deux fois la même citation, l'une à l'accusatif, l'autre à l'ablatif (*mille annis... mille annos*), et doit avoir donné à ses contemporains l'impression d'une répétition infinie ; il connaît pourtant un succès sans précédents, influence des générations de lecteurs et engendre une pléthore de manuscrits enluminés telle que les évangélistes eux-mêmes n'en ont peut-être jamais connu. C'est probablement son excessive médiocrité qui plaît tant à son époque – dire une banalité est l'affaire d'un sot, en dire deux, d'un raseur, mais en dire dix mille fait de vous l'auteur de *Bouvard et Pécuchet*. Ou bien c'est à cause de cette capacité à faire voyager à l'intérieur du discours culturel précédent qu'il plaît tant, construisant un monde à lui, étranger à la réalité – chose que le médiéval apprécie en général, mais sans doute plus encore dans une période où la réalité était plutôt pénible à supporter.

Beatus – face à un texte défiant toute exégèse rationalisante – veut tout expliquer, il veut que tout soit clair et transparent. Si le texte est ambigu, et Dieu sait s'il l'est, Beatus veut réduire chaque ambiguïté.

José Camón Aznar (1960) a tenté de voir l'entreprise de Beatus comme une manifestation de culture nationale hispanique : tandis que l'Orient, par le truchement des musulmans, est en train d'envahir l'Espagne wisigothe, un représentant de la culture wisigothe espagnole affronte un texte oriental, bouillonnant d'un prophétisme à l'imagination fertile, et l'adapte à une mesure occidentale, expliquant tout, ne laissant aucune image dans le vague ou dans l'ambiguïté. À l'intérieur même des dichotomies du texte, il attribue tout ce qui est confus, indifférencié et incompréhensible au règne du mal. Il identifie le peuple, la bête, le désert, les éléments, au démon.

En ce sens, on aurait affaire au paradoxe d'un texte écrit dans un esprit clairement occidental mais donnant vie ensuite aux exercices

de l'art mozarabe, typique au contraire d'une imagination profondément imprégnée de suggestions orientales. Le texte ne peut affronter le prophétisme oriental qu'à condition d'établir que chaque image est un chiffre précis, qui peut être traduit, adapté à des fins exhortatoires, tandis que les images vibrent de tensions expressionnistes, se tendent et se tordent pour dire quelque chose d'autre et de plus (Camón Aznar 1960, p. 24).

On pourrait certainement dire la même chose des autres commentateurs, mais le fait est que Beatus y consacre douze livres sur des centaines et des centaines de pages imprimées, alors que le commentaire de Bède, par exemple, occupe soixante-sept colonnes de la *Patrologie latine*, soit environ cent vingt pages normales. Mais Bède, cela se voit tout de suite, répète quelques interprétations classiques et procède rapidement, tandis que Beatus ne néglige pas un détail, consacre dix pages à un verset, tente de résoudre « rationnellement » (à sa façon) chaque problème exégétique.

Il n'est peut-être pas indispensable de recourir à l'idée d'une culture typiquement hispanique. Beatus explique tout parce que l'esprit médiéval est enclin à traduire tous les sens cachés d'une écriture. Mais Beatus possède cette obsession de l'exhaustivité herméneutique plus que tout autre.

En commentant les versets 1 à 6 du chapitre 4, Beatus, après avoir cité les vieillards, dit sans hésiter : « *ecce apertissime manifestavi patriarcharum et apostolorum chorum* » (*Commentarius* III, s. 270). Cet *apertissime* est à lui seul un petit chef-d'œuvre de mentalité médiévale car ces versets pourraient nous faire venir à l'esprit n'importe quoi, excepté que les vingt-quatre vieillards renvoient *très ouvertement* aux patriarches et aux apôtres. D'autant plus que si nous lisons le texte, comme Beatus, en pensant qu'il est de l'apôtre Jean, il est pour le moins curieux de voir le prophète de Patmos, encore en vie, parmi les Douze qui entourent le trône du Seigneur. Mais Beatus parle désormais sur la base d'une tradition exégétique représentée par les Pères et se comporte comme se comportera la cour des interprètes de l'Apocalypse engendrée par son texte. Beatus parle comme s'il existait des codes de lecture pour chaque allégorie. Avant lui déjà, Hippolyte de Rome, Tyconius, Tertullien, Irénée, Lactance, saint Jérôme, Augustin et beaucoup d'autres avaient posé les bases d'une lecture autorisée des Écritures. Il est donc logique que les vieillards soient *très clairement* les patriarches et les apôtres.

La tradition médiévale n'est cependant pas parfaitement d'accord sur toutes les interprétations. Bède – dans son *Explanatio Apocalypsis*

(PL 93) – est d'accord avec Beatus sur les Vieillards, mais à propos des Vivants, après avoir annoncé que *haec animalia multifarie interpretantur*, il associe le lion à Matthieu et l'homme à Marc, trouvaille assez singulière étant donné que la tradition exégétique nous a habitués à l'attribution opposée. En outre, les raisons pour lesquelles les animaux sont associés à chacun des évangélistes sont pour Bède très différentes de celles que donne Beatus. Enfin, Bède mentionne le fait que parfois les animaux, au lieu de signifier les évangiles, signifient l'Église tout entière. Plus loin, quand il s'agira d'interpréter la figure de l'Agneau, qui semble si solidement liée à l'image du Christ, Bède rappelle que Tyconius voyait en l'Agneau l'Église. Bède est plus subtil que Beatus, preuve en est la clarté critique avec laquelle il se rend compte que les interprétations sont multiples : « *Dominus qui agnus est innocenter moriendo, leo quoque factus est mortem fortiter evincendo.* »

En somme, Bède sait ce que savent aujourd'hui les auteurs de traités d'iconographie chrétienne médiévale, c'est-à-dire qu'un même animal ou une même fleur peuvent aussi signifier des réalités opposées, comme Dieu et le Diable, la symbolique étant le lieu d'homonymies et de synonymies continues et entrelacées. Il sait que l'interprétation est un exercice de haute volée rhétorique et cite, au début de son Commentaire, les sept règles énoncées par Tyconius pour la lecture des textes sacrés, dont certaines sont de véritables règles d'interprétation des figures rhétoriques¹. Bède sait que l'herméneutique est un choix interprétatif – chose que Beatus, très sûr de son décodage, semble moins prendre en compte (peut-être est-ce précisément parce qu'il ne connaît pas de doutes exégétiques, et semble lire l'Apocalypse comme un livre transparent, que le commentaire de Beatus, et non celui de Bède, deviendra un texte populaire et déterminant).

En vérité, Beatus n'ignore pas que le texte sacré peut être lu de nombreuses façons. Augustin l'avait répété clairement, dans ces chapitres des *Confessions* (XII) où est expliqué comment l'Écriture peut se comprendre de plusieurs manières, et il donnait des exemples extrêmement pénétrants. Dans une expression comme « Au principe Dieu créa », certains entendent par « principe » sa Sagesse, mais d'autres entendent par « principe » le commencement des choses. Et si certains entendent le ciel et la terre comme la matière première, d'autres les entendent en tant que déjà formés et distincts, et d'autres encore veulent que le nom *Ciel* désigne la nature spirituelle achevée dans sa forme, et que le nom *Terre* exprime la matière corporelle dans son informité².

C'est ainsi, dit Augustin, que Dieu lui-même inspire les prophètes

et les patriarches, de façon à concevoir *ab initio* tous les sens qui pourront être attribués à leurs paroles. Quand il y a débat sur le sens d'une expression de Moïse, Augustin se demande non seulement si les deux interprétations peuvent être vraies, mais encore une troisième ou une quatrième qu'on pourrait découvrir, *ut excluderem ceteras quarum falsitas me non posset offendere*. Pourquoi ne croirait-on pas qu'elles aient été toutes vues par ce grand serviteur de Dieu ?

Ainsi, d'un côté, l'interprète médiéval procède suivant une sorte d'empirisme théorique, passant avec désinvolture d'une interprétation à l'autre, citant une *auctoritas* comme indiscutable alors qu'il fausse son propos, se référant à un Père illustre quand ça l'arrange et l'ignorant quand il trouve une interprétation qui lui semble plus persuasive (à l'exclusion, naturellement, de ces *quarum falsitas me non posset offendere* – petit chef-d'œuvre d'herméneutique médiévale). De l'autre, il est toujours convaincu d'être illuminé dans sa lecture par la grâce divine et prend son interprétation comme la seule possible, en l'appuyant de preuves – évidemment étrangères à l'idée que nous nous faisons de la rigueur scientifique.

Mû par cette *dogmatique sans préjugés* (si cet oxymore est recevable), l'interprète se comporte comme s'il n'y avait qu'un seul code, alors que tous savent très bien qu'il y en a plusieurs, et sans que cela semble déranger personne. De ce fait, si l'on doit parler de code symbolique médiéval, il faut savoir que ce code est dense en bifurcations sémantiques, que c'est un véritable dictionnaire des synonymes et des homonymes, où une image peut suggérer de multiples réalités, et une chose réelle des images différentes – toutes vraies, car ce que Dieu a à dire est vaste et complexe, et tout langage étant inadapté, on tente de le saisir comme on peut, petit à petit.

Quoi qu'il en soit, Beatus est de ceux qui veulent faire parler le texte de la façon la plus univoque possible. Pour expliquer pourquoi les vingt-quatre vieillards sont *très ouvertement* les patriarches et les apôtres, il se perd dans une démonstration numérologique aussi probante à ses yeux que l'était pour Galilée le fait de jeter des corps pesants du haut de la tour de Pise. Il lui semble en effet évident que l'Église soit constituée de manière duodénaire suivant les douze tribus d'Israël et, puisque douze est le nombre des heures du jour et douze celui des heures de la nuit, ne voit-on pas les apôtres être douze et douze les prophètes et les patriarches qui, seuls, resplendissaient, représentant la loi dans la nuit qui précédait l'avènement du Christ³.

Par conséquent, le Nouveau Testament montre le Christ incarné et sa manifestation est dite lumière et jour, et il est dit soleil (témoin le prophète) *ecce vobis, qui timete Dominum, orietur sol justitiae*, puisqu'il a élu les douze apôtres comme les heures du jour et qu'il dit lui-même d'eux *vos estis lux mundi*. Et à ces douze apôtres, il a intégré le corps des évêques.

Beatus se nourrissait de ce délire herméneutique, qui fascina ses contemporains autant que ses descendants (comme le prouve l'abondance des manuscrits enluminés que son commentaire a engendrée).

Beatus fait plus encore. Il interprète comme des signes « évidents » non seulement les images des plus grands (les Vieillards, les Vivants), mais aussi les plus petites caractéristiques figuratives suggérées par le texte. Ainsi, les quatre animaux ont six ailes et sont constellés d'yeux pour une raison encore une fois *très ouverte* : parce que, étant les quatre évangélistes, ils comprennent et voient tous les mystères divins, passés et futurs. Et ils sont lion, taureau, homme et aigle parce que Marc parla le premier de Jean-Baptiste qui aimait le désert (*in hoc autem forma leonis est*), Luc commença en se référant à l'esprit sacerdotal et en citant Zacharie (*bene ergo Lucam similem vitulo dicit, vitulus enim in persona ponitur sacerdotum sicut dicit Esaya*), Matthieu fut celui qui insista sur la génération terrestre et humaine de Jésus, d'où l'image d'homme, et enfin Jean fut le théoricien du verbe qui vient du ciel et au ciel remonte, c'est pourquoi l'aigle le symbolise bien (S 278 et suiv., B 462 et suiv.).

1. . Les règles, exposées dans le *Liber regularum* (et amplement commentées par Augustin dans le *De doctrina christiana* III, 30-37), sont : 1. « Du Seigneur et de Son Corps » : le Christ est présenté tantôt comme chef de l'Église, tantôt comme l'Église elle-même, comme Corps Mystique. 2. « Du double corps du Seigneur » : règle assez obscure, en partie parce que Augustin semble, dans le commentaire qu'il en fait et qui est repris par Bède par exemple, jouer d'astuce et saisir l'occasion pour lire en clé antidonatiste le donatiste Tyconius : non que les seuls justes appartiennent à l'Église et soient dignes d'administrer les sacrements, mais l'Église est un *Corpus Permixtum*, c'est-à-dire qu'elle est faite de bons et de méchants, que Dieu séparera ensuite au jour du Jugement Dernier, mais pour l'heure le corps du Christ est « bipartite ». 3. « Des promesses et de la loi » : concerne la querelle de la grâce et des œuvres. 4. « De l'espèce et du genre » : l'Écriture Sainte parle parfois d'une entité spécifique et désigne, par métonymie, le genre le plus vaste : elle dit « Jérusalem » ou « Salomon » et entend parler de l'Église tout entière et de tous ses membres. 5. « Des temples » : se base explicitement sur le principe de la synecdoque, c'est-à-dire de la *pars pro toto* : ainsi l'Apocalypse, qui parle de cent quarante-quatre mille élus, indique à la fois l'assemblée de tous les Saints – un

peu plus nombreux – et les temples. 6. « De la récapitulation » : l'auteur des Écritures énumère parfois une série temporelle d'événements, puis en ajoute un qui semble en résulter alors qu'il en est la récapitulation, ou la répétition d'une chose qui a déjà été dite (c'est une règle qui aide à comprendre l'impression de *flashback* que l'Apocalypse communique à son lecteur, lorsqu'on a l'impression que certains événements se produisent deux fois). 7. « Du diable et de son corps » : répète la règle, encore une fois métonymique, en vertu de laquelle on parle du Christ comme chef et comme corps de la communauté des élus.

2. . « *Et alius eorum intendit in id quod dictum est, “in principio fecit deus”, et respicit sapientiam, principium, quia et loquitur ipsa nobis. Alius itidem intendit in eadem verba et principium intelligit exordium rerum conditarum et sic accipit “in principio fecit” ac si diceretur “primo fecit”. Atque in eis qui intellegunt “in principio” quod in sapientia fecisti caelum et terram, alius eorum ipsum caelum et terram, creabilem materiam caeli et terrae, sic esse credit cognominatam, alius iam formatas distinctasque naturas, alius unam formatam eandemque spiritalem caeli nomine, aliam informem corporalis materiae terrae nomine. Qui autem intelligunt in nominibus caeli et terrae adhuc informem materiam, de qua formaretur caelum et terra, nec ipsi uno modo id intellegunt, sed alius, unde consummaretur intellegibilis sensibilisque creatura, alius tantum, unde sensibilis moles ista scoporea sinu grandi continens perspicuas promptasque naturas.* » (Confessions XII, 28.)

3. . « *Inde ergo Ecclesia per duodecim tribus Israhel in duodenario numero est constituta, quod est unus dies. Et quia dies viginti quatuor horarum in die et nocte spatiis terminatur et unus dies nuncupatur, ita lex ante adventum solum patriarchis et profetis fulgebat, in ceteris verum nox erat.* » (Commentarius III, S 271, B 450.)

Voir l'Écriture

Beatus incarne une tendance médiévale typique, en vertu de laquelle l'imagination – même théologique – est éminemment visuelle. Ce n'est pas un hasard si le texte de Beatus a engendré tant d'enluminures. Les enlumineurs n'ont illustré le texte qu'*a posteriori*, mais Beatus écrivait un texte alors déjà destiné à être enluminé, et songeait d'autant plus à son illustration que le texte sacré qu'il avait sous les yeux semblait imaginé pour des figures particulièrement vives.

L'exégétique moderne semble regarder avec suspicion cette suggestion figurative, comme un rebut historique dont il faudrait libérer le texte johannique pour pouvoir l'interpréter correctement :

Le lecteur occidental moderne doit encore se prémunir contre la tendance à traduire en tableaux visuels les figures et les scènes présentées par l'auteur. Celui-ci adopte un matériel symbolique conventionnel, sans se préoccuper de l'effet figuratif ainsi obtenu. Ce serait donc faire fausse route que de vouloir se représenter par l'imagination l'Agneau avec sept cornes et dix yeux, ou la Bête avec dix têtes et sept cornes, en se demandant, par exemple, comment les dix cornes seraient réparties sur les sept têtes. Il est en revanche nécessaire de traduire les symboles intellectuellement, sans s'arrêter à leur effet sur notre imagination. Ainsi, le nombre sept étant le symbole de la plénitude, les sept cornes et les sept yeux signifient que l'Agneau possède la plénitude de la puissance (les cornes) et de la connaissance (les yeux).

Le fait est que le médiéval, qui ne savait ni ne voulait lire le texte de cette manière, faisait même exactement le contraire. D'abord parce qu'il était dans l'ignorance de ces traditions orientales que le philologue possède aujourd'hui, avec une conscience historique et ethnographique claire : donc si le texte disait sept têtes et dix cornes, il fallait prendre l'expression à la lettre. Ensuite parce que à l'époque de Beatus, déjà, et plus encore par la suite, penser par images était la manière favorite – et pour de vastes masses d'analphabètes, même riches et puissants, qui posaient les yeux sur le manuscrit enluminé ou sur toute autre représentation figurative, la manière privilégiée – l'unique façon de comprendre et de mémoriser le texte sacré. Il était donc nécessaire, en particulier pour qui était animé de préoccupations pédagogiques, de concevoir des événements et des personnages visuellement détaillés par le menu. Plus le détail était monstrueux ou mirifique, plus l'imagination s'en trouvait éveillée, et la passion déchiffreuse accrue. Un symbole visuel rempli de détails doit nécessairement être plus riche de sens, comme il arrive d'ailleurs dans les rêves. Comme il arrivait aussi dans la tradition mnémotechnique latine (et grecque), que le Moyen Âge connaissait pour partie grâce à des textes rescapés et pour partie par ouï-dire, selon laquelle une connaissance, pour être emmagasinée par la mémoire, doit être associée à une scène, la plus surprenante et la plus terrible possible (cf. Rossi 1960, Yates 1966, Carruthers 1990).

Nous n'irons pas jusqu'à dire, comme une surévaluation de l'influence des mnémotechniques pourrait inviter à le penser, que toute la tradition apocalyptique n'est rien d'autre qu'une tentative de fixer en images mémorables quelques principes moraux et eschatologiques. En revanche, nous pouvons affirmer que la passion médiévale pour l'imagerie apocalyptique est également issue d'influences mnémotechniques.

Beatus se plaçait donc devant le texte dans un esprit opposé à celui de l'exégète moderne : les scènes *doivent* être traduites en tableaux visuels, et il faut se préoccuper de l'effet figuratif qui en résulte, parce que la cryptographie, le rébus mystique dépendent aussi de cet effet. Et s'il y a dix cornes et sept têtes, il est même nécessaire de se demander comment les chiffres, en soi incongrus, trouvent une congruence figurative. Le problème de l'enlumineur, qui doit être résolu figurativement, est le même que celui du commentateur, qui doit le résoudre symboliquement. Et l'impasse du commentateur naît souvent du fait qu'il pense à traduire le texte avec la mentalité de l'illustrateur. L'Apocalypse de Beatus est un exemple éclatant de ce phénomène.

Voyons maintenant comment cette impulsion à traduire le texte en images claires amène à le trahir. Partons du début de la vision johannique, c'est-à-dire de Celui qui siège sur le trône, avec quatre vivants, et de sa source la plus probable et évidente : la vision d'Ezéchiél (Ezéchiél 1, 4-26).

Ezéchiél parle d'un « gros nuage » et d'un « feu jaillissant » au milieu duquel on distingue « comme l'éclat du vermeil ». Et au centre apparaissent quatre êtres animés ayant tous une forme humaine, avec quatre faces et chacun quatre ailes, des jambes droites et des sabots de bœuf étincelants comme l'airain. Sous leurs ailes, des quatre côtés, ils ont des mains humaines. Et ces êtres animés (que la tradition et les traductions prendront ensuite l'habitude d'appeler les Vivants) ne se tournent jamais en arrière, mais chacun avance droit devant lui.

Jusqu'ici, la vision semble représentable. C'est alors que le prophète nous dit que les quatre êtres, en plus d'avoir tous une « face d'homme », ont à droite une face de lion, à gauche une face de taureau et en même temps une face d'aigle. Leurs ailes sont déployées vers le haut ; deux d'entre elles se rejoignent et les deux autres couvrent leur corps. « Leur aspect était celui de charbons ardents ayant l'aspect de torches, allant et venant entre les êtres vivants. »

Autre fait embarrassant : bien qu'Ezéchiél ait dit que les quatre êtres avançaient droit devant eux sans jamais se retourner, il dit maintenant qu'ils « couraient en tout sens comme le font les éclairs », puis qu'une roue apparaissait à terre à côté de chacun d'eux, et que les roues, toutes semblables et ayant l'éclat de la chrysolite, s'imbriquaient l'une dans l'autre. Elles se déplaçaient dans les quatre directions, sans besoin d'obliquer en avançant, et leurs jantes étaient couvertes d'yeux sur leur pourtour. Quand les Vivants avançaient, les roues avançaient à leurs côtés ; quand ils s'élevaient au-dessus de terre, les roues s'élevaient. « Là où l'esprit les poussait, les roues allaient, et elles s'élevaient également, car l'esprit du vivant était dans les roues. »

Comme nous le verrons ensuite, il est évident qu'Ezéchiél n'est pas en train, pour ainsi dire, de décrire un tableau, mais de raconter une série d'événements oniriques. Mais concluons : maintenant, au-dessus de la tête des Vivants, apparaît dans le firmament une pierre de saphir en forme de trône, sur lequel est assise une forme ayant apparence humaine – et l'éclat du vermeil à partir et au-dessus de ce qui semble être ses reins, et l'aspect du feu au-dessous. La clarté qui l'entoure est semblable à un arc-en-ciel en un jour de pluie. « C'était

quelque chose, dit Ezéchiel, qui ressemblait à la gloire de Yahvé. » Voyant cette gloire, il se jette face contre terre et entend une voix lui parler.

La même vision revient, sous une forme plus brève, dans l'Apocalypse (4, 2-8), sauf que Jean semble partir du point où s'arrêtait Ezéchiel. Un trône apparaît immédiatement dressé dans le ciel, et sur ce trône siège l'Un, dont l'aspect est celui d'une pierre de jaspe et de sardoine. Un arc-en-ciel aux reflets d'émeraude enveloppe le trône, autour duquel se trouvent vingt-quatre sièges sur lesquels sont assis vingt-quatre vieillards vêtus de blanc et portant des couronnes d'or sur leurs têtes. Du trône (devant lequel brûlent sept lampes ardentes, symbole des sept esprits de Dieu) sortent des éclairs, des voix et des tonnerres. Devant le trône s'étend comme une mer transparente, semblable à du cristal. *Au milieu du trône et autour de lui*, se tiennent les quatre Vivants, constellés d'yeux par-devant et par-dérrière. Le premier vivant est comme un lion, le deuxième vivant est comme un jeune taureau, le troisième vivant a comme un visage d'homme et le quatrième vivant est comme un aigle en plein vol. Les quatre êtres ont chacun six ailes, et sont constellés d'yeux tout autour et au-dedans...

Il importe de reporter ici la version latine dans laquelle Beatus lisait ce texte (*Commentarius* III, S 266, B 442 ; S 267, B 459) pour comprendre comment il poursuit sa lecture, même si le texte dont il disposait apparaît différent de celui de la Vulgate :

Et ecce thronus positus erat in caelo, et supra thronum sedens, et qui sedebat similis erat aspectui lapidi iaspidis et sardino ; et iris in circuitu sedis, similis aspectui zmaragdino ; et in circuitu throni vidi sedes viginti quattuor, et supra sedes viginti quattuor seniores sedentes in veste alba, et in capitibus eorum coronas aureas. Et de sede procedunt fulgura et voces et tonitrua. Et septem lampades ignis ardentis, qui sunt septem spiritus Dei. Et in conspectu throni sicut mare vitreum simile cristallo. Et vidi in medio throni et in circuitu throni quattuor animalia plena oculis ante et retro. Animal primum simile leonis, et secundum animal simile vituli, et tertium animal habens faciem hominis, et quartum animal simile aquilae volantis. Haec quattuor animalia singula eorum habebant alas senas : et in circuitu et intus plena sunt oculis.

À première vue, la vision de Jean semble être calquée d'Ezéchiel,

sauf que, si pour Ezéchiel chacun des quatre Vivants a la face des quatre différents animaux à la fois, Jean rend la même vision plus facilement représentable en images : chacun des quatre a la face d'un animal différent. Chez Ezéchiel, les animaux ont quatre ailes, alors qu'ils en ont six chez Jean¹, et sur ces six ailes naturellement, après s'être étonné qu'elles ne correspondent pas à l'espèce des quatre animaux (y compris l'aigle, qui devrait n'en avoir que deux), Beatus se perd en interprétations allégoriques. En outre, pour Jean, les yeux ne sont pas sur les roues, ni sur les ailes des quatre créatures, mais sur les créatures elles-mêmes, car l'adjectif neutre dans *plena oculis* se réfère aux *animalia* et non aux *alae* (du reste, cette lecture est confirmée par le texte grec de 4, 6).

Jean ne parvient cependant pas à se soustraire complètement à l'influence du texte d'Ezéchiel. Devant le trône s'étend comme une mer transparente semblable à du cristal et « au milieu du trône et autour de lui » se tiennent les Vieillards. L'expression, qui se trouve également dans le texte latin utilisé par Beatus (*in medio throni et in circuitu throni*), n'est pas claire, car sur le trône il y a Celui qui siège, et l'on voit mal comment les Vieillards peuvent s'y trouver en même temps, *in medio*. Pour se sortir d'embarras, un traducteur moderne (Angelini 1969) élimine la seconde allusion au trône et traduit de telle sorte que les Vivants semblent être, non au milieu du trône, mais au milieu de la mer de cristal qui s'étend face au trône : « Devant le trône s'étendait une mer houleuse d'un cristal transparent, et au milieu et autour se tenaient quatre Vivants pleins d'yeux par-devant et par-dérrière. » C'est une violence faite au texte, pour le rendre plus raisonnable. Mais pourquoi une vision doit-elle être raisonnable ?

À ce stade bien sûr, Beatus observe avec perplexité qu'il y a un problème, *quaestio oritur*, mais il s'en sort en relevant que ce qui est appelé soit trône, soit *sedes*, n'est autre que l'Église, sur laquelle se tient évidemment le Christ, mais où sont également hébergés, par sa générosité, les évangiles, les évangélistes et les vieillards, qui ne peuvent pas vivre en dehors de l'Église².

Solution élégante, mais qui contraste avec le reste de sa méthode exégétique, consistant justement à « voir » et à spatialiser les données du récit. Preuve en est que l'enlumineur à son tour, ne sachant comment s'en sortir, représente différemment et sur des planches différentes ce problème topologique.

Par exemple (dans le Beatus de Ferdinando e Sancha de Madrid – et c'est le cas le plus fréquent dans les autres Beati), pour répondre à des exigences de cadrage, les Anciens sont réduits de douze à huit,

et il n'y a qu'une roue centrale. Comme dans de nombreux Beati, Celui qui siège devient un agneau (parce que Beatus l'identifie au Christ), mais on ne voit pas clairement si les yeux sont représentés – si l'on doit entendre comme yeux ce qui est autour du trône de l'agneau ou qui apparaît sur les ailes des quatre animaux. Mais ce qui compte davantage, c'est que l'enlumineur ne parvient pas à rendre l'impression de mouvement suggérée par le texte verbal, c'est-à-dire le fait que les quatre Vivants se déplacent manifestement, et apparaissent tour à tour au milieu et autour du trône (figure 1).

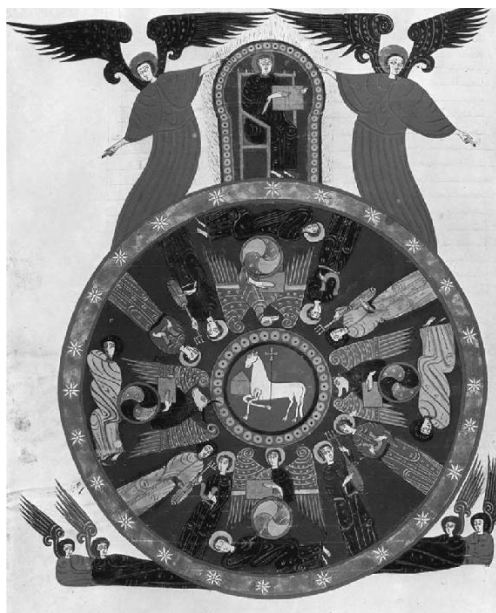


Figure 1

Plus intéressant est le cas du Beatus de San Millán, où l'enlumineur, dans une belle torsion de type expressionniste, tente au moins de rendre le mouvement des animaux ; il ne les fait pas passer *sur* le trône mais suggère qu'ils se déplacent en tourbillonnant *autour* du trône de l'Agneau (figure 2).



Figure 2

Dans le Beatus de Saint-Sever (figure 3), l'artiste, d'une certaine manière, essaie de rendre le mouvement de l'une au moins des quatre créatures, en montrant le lion sur le point d'envahir la zone circulaire du trône.



Figure 3

La culture médiévale a quelque difficulté à traduire en images les textes bibliques car cette tradition est issue de la culture grecque,

qui est éminemment visuelle. Toute épiphanie du sacré, dans la Grèce classique, se réalise sous forme d'image et, pour des raisons évidentes, d'image fixe. Ce n'est pas un hasard si c'est dans la culture grecque que naît et prospère le genre littéraire de l'*ekphrasis*, comme description minutieuse de statues ou de tableaux, de manière à les rendre – grâce au langage verbal – presque visibles. Au contraire, la culture hébraïque était éminemment orale. Dans le *Timée* platonicien, le Demiurge crée l'univers en s'appuyant sur des figures géométriques, tandis que dans la Bible, c'est à travers un acte de parole que Dieu crée le monde. Les Grecs *voyaient* leurs dieux, alors que Moïse n'*entend* de Dieu que la voix.

Or, une voix peut certainement évoquer des images, mais alors ces images ne seront pas nécessairement immobiles. Par ailleurs, Ezéchiel et Jean ne disent pas avoir vu une galerie d'images fixes mais disent avoir eu une vision. Il n'est donc pas surprenant qu'ils ne s'expriment pas au présent, comme quelqu'un qui décrirait une image se trouvant encore sous ses yeux, mais au passé et à l'imparfait, comme nous ferions nous-mêmes si nous racontions un rêve, où les événements s'enchaînent. Toute expérience visionnaire est de nature onirique et ce que le prophète voit a l'imprécision et le flou de ce qu'on voit en rêve. Nous dirions aujourd'hui que la vision se manifeste comme un événement *cinématographique*, où les images se disposent par ordre de succession. De cette manière, il est donc possible de voir d'abord l'Un sur le trône, auquel les Vivants se superposent ensuite par fondu enchaîné, tout ayant encore changé de place dans la séquence suivante, avec l'Un à nouveau sur le trône, les Vivants autour, et l'Agneau entre les deux. Toute l'Apocalypse suit cette marche onirique, dans laquelle les événements se répètent plusieurs fois : la Bête est donnée pour morte puis on la voit encore engagée dans un combat, Babylone est dite effondrée puis elle est encore là à attendre son châtiment, et ainsi de suite.

Qu'on relise donc la vision comme la description d'une séquence en mouvement (rappelons-nous qu'Ezéchiel parlait d'êtres qui « couraient en tout sens comme le font les éclairs ») et toutes les contradictions disparaîtront. C'est une alternance de mouvements et de métamorphoses. Alors que l'image du rêve aurait pu lui servir de guide pour résoudre son rébus, Beatus pensait à des images synchroniquement spatialisées et immobilisées, sans qu'aucun cours temporel vînt les altérer.

1. Jean fusionne plusieurs visions ; en l'occurrence, il s'inspire d'Isaïe 6, 2. Voir le commentaire d'Edmondo Lupieri à l'*Apocalisse di Giovanni*, Milano, Valla-Mondadori, 1999.

2. « *Sed quaestio oritur, quomodo haec quattuor animalia et in medio throni et in circuitu throni plena oculis ante et retro scribuntur, nisi pro locis spiritaliter intelligantur. Quod si localiter secundum litteram intellecta fuerint, errorem faciunt. Iam enim supra dixerat in medio throni sedentem Christum et per circuitum throni seniores : nunc autem dicit in medio throni animalia et per circuitum throni eadem animalia. Sed si aurem cordis adponitis, haec omnia conoscitis esse spiritalia, quia solum de capite dixit et membris. Thronum enim graece dicitur, latine sella interpretatur, quem hic aliquando sedem, aliquando thronum dicit, ubi Christus sedeat. Hic thronus ecclesia est, supra quam Christum sedere dicitur. Et haec animalia, que dicit in medio throni et in circuitu throni, eadem esse animalia, id est, in medio ecclesiae evangelia et per circuitum ostendit mixta esse et unum omnia.* » (Commentarius III, S 281-282, B 467-468.)

Autres visualisations impossibles

Beatus n'est évidemment pas le seul à vouloir traduire en images représentables les visions bibliques. Examinons ce qui se passe avec la description du Temple. Le Temple n'apparaît pas dans l'Apocalypse, et Beatus n'en parle pas, mais il inspire certainement à Jean la vision de la Jérusalem Céleste. Or, toutes les tentatives médiévales pour visualiser les différentes descriptions bibliques du Temple souffrent de la même maladie que celle de Beatus : vouloir voir comme des images fixes ce qui était des visions oniriques et métamorphiques.

On trouve deux descriptions minutieuses du temple de Jérusalem, l'une dans le livre des Rois (1, 6), l'autre dans la vision d'Ezéchiel.

La description du livre des Rois est plus précise, plus *friendly* dirions-nous aujourd'hui, que celle d'Ezéchiel :

Le Temple que le roi Salomon bâtit pour Yahvé avait soixante coudées de long, vingt de large et trente de haut. Le *ulam* [vestibule] devant le *hékal* [grande salle de culte] du Temple avait vingt coudées de long dans le sens de la largeur du Temple et dix coudées de large dans le sens de la longueur du Temple.

Il fit au Temple des fenêtres à cadres et à grilles. Il adossa au mur du Temple une annexe autour des murs du Temple, autour du *hékal* et du *debir* [partie la plus sacrée], et il fit des étages latéraux autour. L'annexe inférieure avait cinq coudées de large, l'intermédiaire six coudées, et la troisième sept coudées, car il avait disposé des retraits autour du Temple et à

l'extérieur, en sorte que cela n'était pas lié aux murs du Temple. La construction du Temple se fit en pierres de carrière ; on n'entendit ni marteaux, ni pics, ni aucun outil de fer dans le Temple pendant sa construction. L'entrée de l'étage inférieur était à l'angle droit du Temple, et par des trappes on montait à l'étage intermédiaire, et de l'intermédiaire au troisième. Il construisit le Temple et l'acheva, et il couvrit le Temple d'un plafond à caissons de cèdre. Il construisit l'annexe à tout le Temple ; elle avait cinq coudées de hauteur et elle était liée au Temple par des poutres de cèdre. [...]

Il n'en va pas de même avec la description d'Ezéchiel (40, 5-49 et 41, 1-26) qui toutefois, et à cause précisément de son incohérence apparente, semble mettre les exégètes au défi des plus téméraires exercices de lecture.

Or voici que le Temple était entouré de tous côtés par un mur extérieur. L'homme tenait dans la main une canne à mesurer, de six coudées d'une coudée plus un palme. Il mesura l'épaisseur de la construction : une canne, et sa hauteur : une canne.

Il vint vers le porche qui fait face à l'orient, il en gravit les marches et mesura le seuil du porche : une canne de profondeur. La loge : une canne de longueur sur une canne de largeur, le pilastre entre les loges : cinq coudées, et le seuil du porche, du côté du vestibule du porche, vers l'intérieur : une canne. Il mesura le vestibule du porche : huit coudées ; son pilastre : deux coudées ; le vestibule du porche était situé vers l'intérieur. Les loges du porche oriental étaient au nombre de trois de chaque côté, toutes trois de mêmes dimensions ; les pilastres étaient de mêmes dimensions de chaque côté.

Il mesura la largeur de l'entrée du porche : dix coudées, et la longueur du porche : treize coudées. Il y avait un parapet devant les loges, chaque parapet avait une coudée de part et d'autre et la loge avait six coudées de chaque côté. Il mesura le porche depuis le fond d'une loge jusqu'au fond de l'autre, largeur : vingt-cinq coudées, les ouvertures étant en face l'une de l'autre. Il mesura le vestibule : vingt coudées ; le parvis entourait le porche de tous côtés. De la façade du porche, à l'entrée, jusqu'au fond du vestibule intérieur du porche : cinquante coudées. Il y avait des fenêtres à treillis sur les loges et sur leurs pilastres, vers l'intérieur du porche, tout autour ; et

de même pour le vestibule, il y avait des fenêtres tout autour, et sur les pilastres, des palmiers. [...]

Et ainsi de suite. Qu'on essaie maintenant, mètre en main et avec une table de conversion des mesures, de reconstruire une maquette du Temple. Or non seulement les médiévaux n'avaient pas de table de conversion des mesures, mais les données dont ils disposaient à travers les multiples traductions et transcriptions de traductions pouvaient arriver déformées. Mais même un architecte aurait, de nos jours, des difficultés à traduire ces instructions verbales en un projet viable.

Il est intéressant d'observer les efforts faits par les allégoristes médiévaux pour *voir* le Temple tel que le décrit Ezéchiel (et pour le voir, ils vont jusqu'à tenter de fournir des instructions pour une reconstruction idéale – voir de Lubac 1959-64, II, 7, 2). La tradition hébraïque elle-même admettait l'impossibilité d'une lecture architectonique cohérente ; au XII^e siècle, Rabbi Salomon ben Isaac reconnaissait que personne ne pouvait rien comprendre à la disposition des chambres septentrionales, où elles commençaient à l'ouest et jusqu'où elles s'étendaient à l'est, où elles commençaient à l'intérieur et jusqu'où elles s'étendaient à l'extérieur (cf. Rosenau 1979). Du reste, Ezéchiel lui-même dit avoir vu un « *quasi aedificium* » et non une construction véritable, et les Pères déjà, comme ils admettaient qu'on ne pût expliquer littéralement la vision des quatre Vivants, disaient aussi que les mesures de l'édifice étaient inconcevables en termes physiques, parce que les portes par exemple auraient dû être plus larges que les murs.

C'est pourquoi des interprètes comme Hugues de Fouilloy dans son *De claustro animae* (XII^e siècle), bien qu'ils se fondent sur le livre des Rois 1, 6 (moins confus et moins confondant que la vision d'Ezéchiel), se bornent à faire une analyse des sens mystiques du Temple. Il est le corps du Christ et de tous les chrétiens (*nostrum spirituale templum*), les cèdres du Liban représentent les hommes les plus glorieux de tous les temps, les maçons de Hiram qui avaient taillé les pierres sont les bons moines qui savent réduire les irrégularités et les imperfections des pierres d'origine (c'est-à-dire les âmes de leurs frères) en les égalisant et en les disposant harmonieusement. L'éclat des métaux et des bijoux est l'éclat de la charité. Tailler les pierres signifie couper net les vices humains. Salomon emploie trente mille ouvriers ; ce nombre est la combinaison de 3 et de 10 – sans parler des significations mystiques de la décade : trois est le nombre de la Trinité, des trois vertus évangéliques (aumône, jeûne et prière) et des trois vertus de la

lecture, de la méditation et de la prédication, et ainsi de suite.

Face aux mesures du Temple, Hugues préfère commenter le sens de leurs dimensions plutôt que de chercher à les interpréter littéralement : « *Longitudo domus est longanimitas boni operis in exilio hujus peregrinationis. Latitudo est charitas [...] celsitudo altitudinis est spes de praemio aeternae retributionis.* » (chap. XVII ; PL 176, 1118.)

D'autres pourtant se sont efforcés de reconstruire le Temple parce que, si l'on acceptait le principe exégétique (d'origine augustinienne) selon lequel, quand on trouvait dans l'Écriture des expressions apparemment trop minutieuses et fondamentalement inutiles, par exemple des nombres et des mesures, il fallait en apercevoir le sens allégorique, et reconnaître que l'allégorie biblique était *in factis* et non *in verbis* – qu'une canne soit de six coudées n'était donc pas une affirmation verbale ni un *flatus voci*, mais un fait vraiment vérifié que Dieu avait ainsi prédisposé pour que nous puissions l'interpréter allégoriquement. C'est pourquoi le Temple *devait* pouvoir être reconstruit de manière réaliste, autrement cela aurait signifié que l'Écriture nous avait menti.

C'est ainsi que dans son *In visionem Ezechielis* – en polémique avec le conseil des Pères de se limiter à une lecture spirituelle – Richard de Saint-Victor s'évertue, pour pouvoir ramener à une description réaliste le « quasi »-édifice décrit par le prophète, à refaire des calculs et à proposer d'autres plans et d'autres coupes, décidant, lorsque deux mesures ne coïncident pas, que l'une doit être rapportée à l'édifice tout entier et l'autre à une seule de ses parties ; il achève ainsi la tentative désespérée (et vouée à l'insuccès) de réduire le *quasi*-édifice à quelque chose qu'un maçon médiéval aurait pu construire (cf. de Lubac 1959-64, II, 5, 3).

La Jérusalem de Beatus

Quant à la Jérusalem biblique, la pensée chrétienne l'avait transformée en une image théologique, idéalisant et, pour ainsi dire, désincarnant la cité réelle et historique. La première transformation de Jérusalem apparaît à la fin de l'Apocalypse (21), où il est dit que son éclat est semblable à celui d'une pierre très précieuse, qu'elle avait d'épais et hauts remparts ; douze portes, et aux portes, douze anges. Trois portes à l'orient, trois au nord, trois au midi et trois à l'occident. Les remparts de la cité avaient douze assises, sur lesquelles se trouvaient les douze noms des apôtres de l'Agneau. La cité était carrée, de douze mille stades de côté, et les remparts de cent quarante-quatre coudées. Les remparts étaient de jaspe et la cité d'or pur, les assises des remparts étaient ornées de jaspe, de saphir, de calcédoine, d'émeraude, de sardoine, de cornaline, de chrysolite, de béryl, de topaze, de chrysoprase, d'hyacinthe et d'améthyste. Les douze portes étaient faites d'une seule perle chacune, la place de la cité était d'or pur, semblable à un cristal limpide.

La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car elle est illuminée par la gloire de Dieu et l'Agneau est son flambeau.

En ce sens, Jérusalem cesse d'être un lieu géographique pour devenir l'image de la Cité Céleste. Sa description est plus architectonique qu'urbanistique, avec une insistance particulière sur l'aspect esthétique. Description qui, par ailleurs, s'inspire de celle du temple d'Ezéchiel, où la construction est basée sur des formes carrées et non rectangulaires, comme dans d'autres textes bibliques.

Il était impossible que la vision de la Jérusalem Céleste ne fascine pas Beatus de Liébana et naturellement, même des siècles plus tard, ses enlumineurs.

Mais trois aspects de Jérusalem semblent particulièrement fasciner Beatus : sa perfection tétragonale, ses mesures, et l'éclat de ses pierres précieuses et de ses décorations en or. De fait, Beatus anticipait une esthétique des trois critères de la beauté, à savoir l'intégrité, la proportion et la lumière, mais il ne disposait pas des catégories philosophiques qui lui auraient permis de mettre en évidence les raisons de son admiration. C'est pourquoi il procédait par interjections confuses et calculs imprécis.

L'aspect principal de Jérusalem est de scintiller comme une gemme mais sans recevoir de lumière de l'extérieur. Jérusalem n'a pas besoin, pour briller, de l'éclairage des étoiles, elle irradie la lumière de l'intérieur comme une âme intérieurement illuminée par la grâce. Les douze portes sont des images des douze apôtres, des douze prophètes et des douze tribus d'Israël.

Douze portes, douze angles de portes (une mesure que Beatus tire d'on ne sait où, sans aucun support scriptural) et douze remparts font trente-six – soit le nombre d'heures que le Christ avait passées dans le sépulcre. La cité est carrée pour rappeler les quatre évangiles, puisque sa largeur est égale à sa profondeur. Beatus, suivant la Vulgate qui parle de 12 000 stades par 12 000 stades, décide de décupler 12 pour obtenir 120, qui est le nombre des âmes qui ont reçu l'Esprit Saint (d'après les Actes des Apôtres). Puis il ajoute à 120 les 24 Anciens de l'Apocalypse, et obtient ainsi 144, qui est le nombre de coudées que mesurent les remparts de Jérusalem. On pourrait poursuivre ainsi et montrer que pour Beatus, chaque nombre, chaque détail de l'orientation de la cité, permet de découvrir de nouvelles et prodigieuses allusions allégoriques¹.

Pour obtenir un résultat « lisible », Beatus n'hésite pas enfin à recourir à des citations présentées comme fidèles et qui sont pourtant altérées – même de peu –, changeant un mot, éliminant une incise, modifiant une déclinaison.

1. . L'homme médiéval ne pouvait apprécier aucun trésor ni harmonie architecturale, sauf à l'entendre dans les mêmes termes que ceux avec lesquels l'apôtre avait décrit la Jérusalem Céleste. Preuve en est l'exemple de Suger, abbé de Saint-Denis (XII^e siècle), qui dans le *Liber de rebus in administratione sua gestis* et dans le *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionisii* (PL 186), évoquant les sentiments qu'il éprouve devant les trésors qu'il a rassemblés pour son église, cite explicitement la Jérusalem et le Temple, se considérant avec orgueil comme un second Salomon et parlant de son église comme d'un second Temple.

Mille annos

Ce qui rend l'Apocalypse fascinante pour le Moyen Âge, c'est l'ambiguïté substantielle de son chapitre 20 (1-15), qu'il conviendra de reporter ici en entier, dans la version latine qui était parvenue à Beatus (d'ailleurs tronquée en certains points par rapport à la Vulgate que nous connaissons) :

Et vidi angelum descendendum de caelo habentem clavem abyssi et catenam magnam in manu sua. Et tenuit draconem set anguem antiquum, qui est diabolus et Satanas et ligavit per annis mille. Et misit eum in abyssum et clusit et signavit super eum ne seducat amplius gentes usque dum finiantur mille anni. Post haec oportet eum solvi modico tempore.

Et vidi thronos et sederunt super eos, et iudicium datum est eis. Et vidi animas occisorum propter testimonium Ihesu et propter verbum Dei : et quicumque non adoraverunt bestiam neque imaginem eius non acceperunt notam super frontem suam aut super manum suam vixerunt et regnaverunt cum Christo mille annos.

Beatus et sanctus qui habet partem in resurrectione prima : in eis secunda mors non habebit potestatem : sed erunt sacerdotes Dei et Christi et regnabunt cum eo mille annos.

Et cum finiti fuerint mille anni solvetur Satanas de custodia sua et exiet seducere gentes quae sunt in quattuor angulos terrae, Gog et Magog (et congregabit eos in proelium) quorum est numerus sicut harena maris.

Et ascenderunt in altitudinem terrae et circumdederunt castra sanctorum et dilectam civitatem. Et descendit ignis a Deo de caelo et comedit inimicos suos : et diabolus seducens eos missus est in

stagnum ignis et sulfuris ubi et bestia et pseudoprofeta : et punientur die ac nocte in saecula saeculorum.

Et vidi thronum magnum et album et candidum, et sedentem super eum, cuius a facie fugit terra et caelum et locus non est inventus eius. Et vidi mortuos, magnos et pusillos, stantes in conspectu throni. Et libri aperti sunt : et alius liber apertus est, qui est vitae. Et iudicati sunt mortui ex his quae scripta sunt in libris, secundum opera sua.

Et dedit mare mortuos suos, et mors et infernus dederunt mortuos suos.

Et mors et infernus missi sunt in stagnum ignis. Haec est mors secunda. Qui non est inventus in libro vitae scriptus missus est in stagnum ignis¹.

Interprété à la lettre, ce chapitre pourrait vouloir dire qu'à un moment donné de l'histoire humaine, Satan sera emprisonné et que, pendant tout le temps où il restera emprisonné, se réalisera sur la terre le règne du Messie, auquel participent tous les élus, récompensés par une « première résurrection ». Cette période durera les mille années de la captivité du diable. Puis le diable sera libéré pendant un certain temps, puis de nouveau vaincu. Alors le Christ en majesté commencera le Jugement Dernier, l'histoire terrestre s'achèvera et (nous sommes au début du chapitre 21) il y aura un ciel nouveau et une terre nouvelle, c'est-à-dire l'avènement de la Jérusalem Céleste.

Le problème, pour les chrétiens des premiers siècles, était de savoir si les mille ans du règne messianique taient encore à venir ou s'ils étaient déjà en train de les vivre. Si la première interprétation était la bonne, on devait alors attendre une Seconde Venue du Messie et une sorte d'âge d'or (que, par ailleurs, promettaient de nombreuses religions antiques), puis un retour préoccupant du diable et de son faux prophète, l'Antéchrist (ainsi que la tradition tendra progressivement à l'appeler, bien que l'Apocalypse ne fasse en effet mention que d'un Faux Prophète).

Au ive siècle prend son essor l'hérésie donatiste. Il est vrai que celle-ci se bat contre les ministres indignes du culte, affirmant l'invalidité des sacrements qu'ils administrent ; mais nier leur valeur aux actes liturgiques d'une grande partie de l'Église officielle, en lui opposant la pureté d'une communauté vertueuse jusqu'au rigorisme et illuminée par l'Esprit Saint, signifie en fin de compte opposer une Jérusalem Céleste (à venir) à la nouvelle Babylone représentée par

l'Église.

La réponse d'Augustin (*De civitate Dei* XX) consiste à dire que ni la Cité de Dieu ni le millénaire ne sont des événements historiques qui se réaliseront en ce monde ; ce sont des événements mystiques. Le millénaire dont parlait Jean représente la période qui court de l'Incarnation à la fin de l'histoire, donc celle qu'on est déjà en train de vivre, en acte, déjà pleinement réalisée dans l'Église. Augustin ne pense pas à discerner, dans la quotidienneté historique, les membres parfaits (de la cité parfaite) des membres réprouvés ; il sait que l'histoire humaine est pétrie d'erreur et de péché, y compris l'histoire des justes qui cherchent le salut en se rassemblant dans le corps de l'Église. Ainsi l'histoire terrestre ne sera pas le lieu d'une bataille pour la prédominance de la cité céleste – l'Harmageddon n'est pas de cette terre².

Mais ce faisant, Augustin ouvre la voie à deux suggestions majestueuses. La première concerne précisément la possibilité terrestre de cette Cité de Dieu, dont il avait démontré qu'elle n'était pas de ce monde. Il arrive à Augustin ce qui arrive à ces nombreux polémistes qui, pour réfuter un argument, écrivent un livre voué à un succès tel que l'argument en question s'en trouve, sinon renforcé, du moins publicisé. Nous aurons ainsi l'occasion de voir combien le thème des deux cités, au cours de l'histoire, fascinera réformateurs et révolutionnaires, tous convaincus de la nécessité que la Cité de Dieu se réalise immédiatement et par l'intermédiaire des meilleurs : ergo une grande bataille, un Harmageddon sur terre, une révolution.

La seconde suggestion concerne l'avènement immédiat du Jugement Dernier, donc l'attente de l'An mille. Si le millénaire n'est pas une promesse mais qu'il est en train de se réaliser *hic et nunc*, la première chose qui doit alors arriver, à bien interpréter l'Apocalypse, est la Fin du Monde. Que les interprètes soient ensuite en désaccord sur le calcul mathématique, à savoir si mille années signifient un chiffre précis ou indéfini, si l'on doit les compter à partir de la Naissance, de la Passion, du début ou de la fin des persécutions – qu'il s'agisse donc de mille, mille quatre cents, ou mille trente-trois ans, tout cela ne change rien au fait que, tôt ou tard, la fin du monde doit arriver.

L'histoire de l'Apocalypse au Moyen Âge se meut entre ces deux lectures possibles, avec une alternance d'euphorie et de dysphorie, et la sensation d'une tension et d'une attente perpétuelles. En effet, soit le Christ doit encore arriver pour régner mille ans sur terre, soit il est déjà arrivé, mais en ce cas, il faut s'attendre assez rapidement à un retour du diable et à la fin du monde.

C'est dans ce contexte que Beatus écrit son commentaire. L'histoire nous dit qu'il l'écrit pour des raisons théologiques précises. Elipand, archevêque de Tolède, et Félix, évêque d'Urgel, ont réveillé en ces années une veille hérésie, l'adoptianisme, qui nie la divinité du Verbe, réduit au rang de fils adoptif du Père. Les adoptianistes espagnols sont « mitigés » : alors qu'ils acceptent que le Verbe soit le fils naturel du Père, ils ne considèrent le Christ en tant qu'homme que comme simple fils adoptif.

Beatus voit dans l'Apocalypse un texte propre à montrer un Christ dans la plénitude de sa consubstantielle divinité et filiation, et il utilise son commentaire comme une arme de bataille. Une bataille qu'il gagne, puisqu'il obtient de Charlemagne la convocation d'au moins deux conciles et un synode, en Allemagne et en Italie, au cours desquels les adoptianistes sont condamnés – ce qui explique en partie pourquoi le commentaire a fait grand bruit à cette époque.

Beatus s'attarde avec une ardeur lyrique, faisant parade de haute rhétorique médiévale, sur le « *qui est, qui erat et qui venturus est* » d'où il tire, sans rapport de conséquence, la preuve de la divinité du Christ. Mais ce qui le fascine surtout, c'est que le Christ soit *venturus ad iudicandum* – et quand il en vient au chapitre 20 de l'Apocalypse, c'est-à-dire à la prophétie ambiguë du millénaire, il commence même par une invocation à Dieu pour qu'il le retienne de tomber dans l'erreur. Il sait qu'il est en train de toucher un point essentiel.

Le texte johannique lui dit avant tout que l'ange enferme le diable dans l'abîme *usque non finiantur mille anni*, puis que ceux qui sont morts à cause du témoignage de Jésus et qui n'ont pas adoré la bête *vixerunt et regnaverunt cum Christo mille annos*. Il spécifie ensuite que ce règne marque la « première résurrection », qui est le baptême, et conclut : « *et regnabunt cum eo mille annos* ». Beatus admet que ces mille ans doivent être comptés à partir de la passion du Seigneur, et qu'ils sont par conséquent ceux du règne terrestre de l'Église, comme le voulait Augustin. Il répète plusieurs fois que le millénaire dont il est question tant pour le diable que pour les élus est bien celui dans lequel ses lecteurs et lui-même sont en train de vivre : « *regnant cum Domino et hic et in futuro* », « *hos mille annos de hoc mundo dixit, non de perpetuo speculo* », « *regnaturam ecclesiam mille annos, id est usque ad finem istius mundi* », « *dicturos est regnabunt, ut ostenderet qui sunt isti mille anni* ». Et ainsi de suite.

Pour débarrasser ce point de toute équivoque, il se lance en premier lieu dans une subtile analyse des temps verbaux ; en effet, à un certain moment, Jean dit que les élus « ont régné » pendant mille ans, et à un autre, qu'ils « régneront » pendant mille ans. Mais

Beatus, qui sait comment se comporter avec les Saintes Écritures, rappelle que les prophètes, à de nombreuses reprises, pour parler de ce qui arrivera au Christ ou d'une chose qui est évidemment encore à venir, utilisent le passé simple (« *et dividerunt vestimenta mea* »). En second lieu, il dit plusieurs fois que *mille* est certainement un exemple de synecdoque à la façon de Tyconius, qui veut sans doute exprimer un temps plus long, mais il tire bien au clair le fait que, même s'il s'agit d'un nombre parfait indiquant une longue période, mille n'en est pas moins un nombre qui implique une fin et ne fait donc pas allusion au *perpetuum saeculum*.

Par conséquent, insiste Beatus, Jean est en train de parler du millénaire en cours et de la fin de ce monde. Psychologiquement parlant, comme le définit Camón Aznar, c'était à la fois un obsédé du millénaire et un rationaliste, en ce sens qu'il voulait à tout prix ramener les suggestions visionnaires de son texte de prédilection à des messages tous explicables. Or un obsédé du millénaire s'intéresse davantage au fait que nous approchions de sa fin, qu'au fait que nous soyons en train de le vivre.

Augustin, presque fâché de la myopie littérale avec laquelle les fanatiques du millénaire à venir lisaient le chapitre 20 (d'après lui, nombreux sont ceux qui ont réduit ce passage à une espèce de fable ridicule, *De civ. Dei* XX, 7), résolvait la question avec élégance : il s'agit d'une expression figurée pour indiquer la période pendant laquelle l'Église vit dans le monde (il ne tentait pas de prophéties). Beatus doit en revanche contraindre le texte de Jean à exprimer littéralement ce concept à travers chaque mot, chaque désinence verbale, chaque adverbe. Il ne veut pas l'emporter haut la main ; il veut que le texte soit *manifestissime* transparent.

Le lecteur du texte de Beatus était donc mis face à l'échéance du millénaire comme face à un fait historique incontestable, ce qui peut aussi nous aider à comprendre pourquoi son texte connaît une telle diffusion, et pourquoi la majorité des enluminures dont il est orné sont réalisées entre le début et la fin du *xe* siècle, c'est-à-dire dans la période où l'on voit se rapprocher la fin du premier millénaire³.

Que Beatus se soit visionnairement noyé dans son propre jeu d'échos verbaux (citations bibliques, influences patristiques, querelles byzantines), cela se voit à l'énergie qu'il déploie, par exemple, contre les redoutables hérétiques qui soutiennent que le millénaire commence à l'Incarnation, alors qu'il ne fait aucun doute pour lui qu'il doit être calculé à partir de la Passion. Mais c'est encore plus visible dans les pages qu'il consacre à l'Antchrist.

Beatus est hanté par l'idée de l'Antéchrist, comme il s'en explique aussitôt, dès l'ouverture (S 44, B 73) : « *Incipit tractatus de Apocalipsin Iohannis in explanatione sua a multis doctoribus et probatissimis viris illustribus, diverso quidem stilo, sed non diversa fide interpretatus ubi de Christo et ecclesia et de antichristo et eius signis primum recognoscas.* » L'Apocalypse est un traité sur l'Antéchrist et sur les moyens de le reconnaître.

Sur ce thème, Beatus ne disposait pas que des propositions de l'*Apocalypse*. Au-delà des lectures qu'on faisait de certains prophètes bibliques, les évangiles et la première épître de Jean lui parlaient de l'Antéchrist⁴. La littérature patristique était riche en prophéties sur l'Antéchrist (pensons au *De Antechristo* d'Hippolyte, III^e siècle), sans compter d'autres textes plus ou moins controuvés.

« Voici ses traits : sa tête est comme une flamme ardente, son œil droit est injecté de sang, le gauche est d'un vert félin avec deux pupilles, ses paupières sont blanches, sa lèvre inférieure est grande, son fémur droit est faible, ses pieds gros, son pouce écrasé et allongé »

(*Testament syriaque de Notre Seigneur Jésus-Christ I, 4, v^e siècle*)

« Petit, avec des jambes maigres, grand, avec une touffe de cheveux gris sur son front chauve, ses sourcils descendent jusqu'aux oreilles et le dos de ses mains est marqué par la lèpre. Il se transformera devant les gens qui le voient : une fois ce sera un jeune homme, une autre fois un vieillard »

(*Apocalypse d'Elie, iii^e siècle, 3, 15-17*)

« L'aspect de son visage est sombre, ses cheveux sont comme des pointes de flèche, son front est renfrogné, son œil droit est comme l'étoile du matin et le gauche, comme celui d'un lion. Sa bouche est large d'une coudée, ses dents sont longues d'un empan et ses doigts sont comme des faux. Ses empreintes sont longues de deux coudées et sur son front est écrit : Antéchrist »

(*Apocalypse de saint Jean le Théologien, v^e siècle*)

On ne sait pas s'il connaissait un fragment du x^e siècle (manuscrit du monastère du Mont-Saint-Michel) : « Les disciples dirent à Jésus :

“Seigneur, dis-nous comme il sera.” Et Jésus leur dit : “Sa taille sera de neuf coudées. Il aura des cheveux noirs relevés comme une chaîne en fer. Il aura sur le front un œil resplendissant comme l’aube. Sa lèvre inférieure sera grosse et il n’aura pas de lèvre supérieure. Le petit doigt de sa main sera le plus long, son pied gauche le plus large. Sa posture sera semblable.” » En revanche il connaissait certainement Irénée de Lyon : « Quand cet Antéchrist aura dévasté toutes les choses de ce monde, après avoir régné pendant trois ans et six mois et s’être installé dans le temple de Jérusalem, alors des nuées célestes, dans la gloire du Père, le Seigneur viendra et jettera dans l’étang de feu les disciples de l’Antéchrist et apportera aux justes l’époque de leur règne, c’est-à-dire le repos » (*Adversus haereses* V, 28-30 ; PG 7).

Mais Beatus ne s’en contente pas. Il commence par se perdre dans une incroyable kabbalistique, jouant sur les allusions numérologiques du texte johannique pour fournir une espèce de matrice mathématique grâce à laquelle il serait possible d’identifier le nom de l’Antéchrist à venir. Ensuite, après avoir dit que l’Antéchrist doit venir, qu’il détruira la communauté des fidèles, que les saints auront besoin de tout leur esprit de martyr et de persévérance pour lui résister, il entreprend de montrer en détail que l’Antéchrist tentera de restaurer la loi hébraïque et sera, en définitive, un juif – reprenant sur ce point un thème familier à tous les auteurs de traités apocalyptiques, bien sûr, mais oubliant le plus tranquillement du monde qu’à cette époque, son pays est fréquenté par un Antéchrist en chair et en os, à savoir, les envahisseurs musulmans. Et l’on ne sait pas s’il s’en est aperçu (car au fond le royaume des Asturies, où se trouve Liébana, gravitait dans l’orbite française) ou s’il joue avec des allusions codées, car son Antéchrist non seulement imposera la circoncision, mais présentera aussi cette caractéristique de ne pas boire de vin (ce qui semblerait être une allusion aux musulmans). Une autre de ses caractéristiques sera de ne pas apprécier les rapports sexuels avec les femmes (point sur lequel les mahométans auraient été en désaccord) ; en outre (signe que cela ne marche ni pour les mahométans ni pour les juifs) l’Antéchrist, bien que lui-même *impurissimus*, séduira les gens en prêchant la sobriété et la chasteté – ce en quoi Beatus semble plutôt faire allusion à quelque hérésie rigoriste, peut-être même pas de son temps, mais en tout cas combattue par l’une de ses sources.

Mais le lecteur de Beatus ne s’occupait pas de contrôler la cohérence de son récit. Il voulait qu’on lui raconte l’Antéchrist. C’est que la fortune d’un texte s’explique aussi par quelque chose qui est hors du texte. Après l’An mille, le lecteur médiéval se délectera

d'histoires d'amour, de guerre et même de magie, mais à l'époque de Beatus, l'Apocalypse l'emportait sur le *Cantique des cantiques*.

Voilà pourquoi, sous l'influence probablement de Beatus, apparaîtra au ^xe siècle le traité d'Adson de Montier-en-Der, *De ortu et tempore Antichristi*, où il est dit que l'Antéchrist naîtra du peuple juif et qu'il sera entièrement conçu dans le péché, car issu de l'union d'un père et d'une mère comme tous les hommes et non, selon le dire de certains, d'une seule vierge. Au début de sa conception, le diable entrera dans l'utérus maternel, par vertu diabolique l'Antéchrist sera nourri dans le ventre de sa mère, et la puissance du diable sera toujours avec lui. Et comme sur la mère de Notre Seigneur Jésus-Christ descendit l'Esprit Saint, qui l'emplit de sa vertu, ainsi le diable entrera dans la mère de l'Antéchrist et la comblera tout entière, l'entourera, la fera sienne, la possédera audedans et au-dehors de façon qu'elle le conçoive, grâce à la coopération du diable, par l'intercession d'un homme, et qu'il naisse totalement inique, mauvais, perdu. C'est pourquoi on l'appellera le fils de la perdition. Des magiciens, des sorcières, des devins et des enchanteurs, inspirés par le diable, se chargeront de son éducation à toutes les iniquités, faussetés et autres arts maléfiques⁵.

Au ^{xiii}e siècle, Hildegarde de Bingen écrira que le fils de la perdition viendra avec toutes les ruses de la première séduction, plein de monstrueuses turpitudes et de noires iniquités, avec des yeux de feu, des oreilles d'âne, un nez et une bouche de lion, et en incitant les hommes à renier Dieu, il répandra dans leurs sens la plus terrible des puanteurs, ricanant d'un *rixtus* énorme et montrant d'horribles dents de fer (*Liber Scivias* III, 1, 14).

Le succès de la figure de l'Antéchrist est sûrement dû en partie aux angoisses millénaristes, mais pour expliquer ces angoisses et en tout cas, le succès de Beatus, outre les raisons théologiques et le goût pour l'affabulation symbolique, il faudra convoquer également des raisons *matérielles*, liées à l'état de crise dans lequel vivaient les siècles du haut Moyen Âge. Beatus n'était pas en train de raconter à ses lecteurs ce qui aurait pu arriver dans quelques années, ou dans mille ans, mais ce qu'expérimentait chaque jour l'homme de ces temps encore obscurs. Il suffit de lire ce que raconte Raoul Glaber dans ses *Historiarum libri*, évoquant des événements qui ne remontaient pas au temps de Beatus mais qui se passaient alors que le millénaire était déjà échu depuis trente ans, un peu avant 1033. Il décrit une famine due à un temps si peu clément qu'il était impossible de trouver un moment propice ni pour la semence ni pour la récolte, à cause surtout des inondations. La faim avait rendu tout le monde hâve, pauvres et riches, et lorsqu'il n'y eut plus

d'animaux ni d'oiseaux à manger, tout le monde dut se résoudre à se nourrir de charognes et « d'autres choses qui suscitent le dégoût rien qu'à en parler », jusqu'à ce que certains s'abaissent à dévorer de la chair humaine. Les gens de passage étaient agressés, tués, coupés en morceaux et mis à cuire, et ceux qui prenaient le chemin du voyage dans l'espoir de fuir la famine étaient égorgés et dévorés nuitamment par ceux qui les hébergeaient. Il y en avait même qui attiraient les enfants en leur montrant un fruit ou un œuf pour pouvoir ensuite les saigner et s'en repaître.

En de nombreux endroits, on mangeait les cadavres déterrés ; un tel avait apporté de la chair humaine déjà cuite sur le marché de Tournus pour la vendre, avait été découvert et condamné au bûcher, mais un autre avait alors subi le même sort parce qu'il était allé rechercher cette même chair là où on l'avait enterrée. En somme, « cette fureur insensée se répandit tant et si bien que le bétail abandonné se trouva mieux à l'abri des risques d'enlèvement que l'homme »⁶.

Peut-être Raoul était-il encore influencé par la lecture de Beatus, autrement on aurait du mal à comprendre comment des choses aussi horribles pouvaient arriver en 1033, alors même que depuis l'an 1003 déjà, l'Europe avait commencé à renaître (ce dont Raoul se réjouit dans le livre III, iv, 13) et que la terre, « comme si elle se secouait et se libérait de la vieillesse, semblait se couvrir tout entière d'un blanc manteau d'églises ». Mais Raoul était ainsi ; il racontera même dans le livre V comment le diable lui était apparu. Signe qu'une fois passé l'An mille, d'un œil on riait du danger auquel on avait réchappé et de l'autre, on pleurait dans la crainte de s'être trompé dans les calculs et que le pire soit encore à venir. Mais quand il ne voit pas le diable et qu'il regarde autour de lui, Raoul semble être un chroniqueur plutôt fidèle. Il faisait donc véridiquement le récit de temps durs.

Pourquoi alors, au cours de siècles dominés par l'*insecuritas*, l'érudit qui lisait Beatus et l'illettré qui entendait lire ses descriptions apocalyptiques, ou voyait représentées les mêmes horreurs dans les églises et les abbayes, ne devait-il pas penser que *de te fabula narratur* ?

1. Voici la traduction moderne (*Bible de Jérusalem*), qui part évidemment du texte original, par rapport auquel celui utilisé par Beatus était certainement incomplet et

impairfait. « Puis je vis un ange descendre du ciel, ayant en main la clef de l'abîme, ainsi qu'une énorme chaîne. Il maîtrisa le dragon, l'antique serpent – c'est le diable, Satan – et l'enchaîna pour mille années. Il le jeta dans l'abîme, tira sur lui les verrous, apposa des scellés, afin qu'il cessât de fourvoyer les nations jusqu'à l'achèvement des mille années. Après quoi, il doit être relâché pour un peu de temps. Puis je vis des trônes, sur lesquels ils s'assirent, et on leur remit le jugement ; et aussi les âmes de ceux qui furent décapités pour le témoignage de Jésus et la parole de Dieu, et tous ceux qui refusèrent d'adorer la bête et son image, de se faire marquer sur le front ou sur la main ; ils reprirent vie et régnèrent avec le Christ mille années. Les autres morts ne purent reprendre vie avant l'achèvement des mille années. C'est la première résurrection. Heureux et saint celui qui participe à la première résurrection ! La seconde mort n'a pas pouvoir sur eux, mais ils seront prêtres de Dieu et du Christ, avec qui ils régneront mille années. Les mille ans écoulés, Satan, relâché de sa prison, s'en ira séduire les nations des quatre coins de la terre, Gog et Magog, et les rassembler pour la guerre, aussi nombreux que le sable de la mer ; ils monteront sur toute l'étendue du pays, puis ils investirent le camp des saints, la cité bien-aimée. Mais un feu descendit du ciel et les dévora. Alors le diable, leur séducteur, fut jeté dans l'étang de feu et de soufre, y rejoignant la bête et le faux prophète, et leur supplice durera jour et nuit, pour les siècles des siècles. Puis je vis un trône blanc, très grand, et Celui qui siège dessus. Le ciel et la terre s'enfuirent de devant sa face sans laisser de traces. Et je vis les morts, grands et petits, debout devant le trône ; on ouvrit des livres, puis un autre livre, celui de la vie ; alors les morts furent jugés d'après le contenu des livres, chacun selon ses œuvres. Et la mer rendit les morts qu'elle gardait, la mort et l'Hadès rendirent les morts qu'ils gardaient, et chacun fut jugé selon ses œuvres. Alors la mort et l'Hadès furent jetés dans l'étang de feu – c'est la seconde mort cet étang de feu. Et celui qui ne se trouva pas inscrit dans le livre de vie, on le jeta dans l'étang de feu. »

2. Étrange capacité à ne pas lier son propre discours aux contingences terrestres, quand on songe que le *Civitate Dei* est écrit exactement au moment où Rome est mise à sac par les Goths d'Alaric. Mais d'une part, Augustin est trop philosophe pour se permettre des prophéties à court terme et d'autre part, les grands espoirs eschatologiques à long terme naissent précisément lorsqu'il y a, à court terme, peu d'espoir à nourrir. Mieux, aux chrétiens qui craignent l'effondrement de Rome comme l'effondrement de leur civilisation, Augustin dit de ne pas avoir peur, parce que la Cité de Dieu est autre chose, parce que son destin est hors du monde, et qu'en ce monde, les justes sont liés aux réprouvés en une série de vicissitudes.

3. La littérature sur les terreurs de l'An mille est aussi vaste que contradictoire. Focillon 1952 réfutait la légende (sur laquelle s'étaient répandus des historiens romantiques comme Michelet) selon laquelle, dans la nuit fatale du 31 décembre 999, l'humanité aurait veillé dans les églises en attendant la fin du monde. Les textes de l'époque ne portent aucune trace de ces terreurs – et des expressions comme « *appropinquant fine mundi* », que l'on trouve sur les documents, n'étaient rien d'autre que des formules rhétoriques. Enfin, la datation à partir de la naissance du Christ, et non du prétendu début du monde, bien qu'en vogue depuis déjà trois siècles environ, n'était pas encore d'usage courant. Robert le Pieux avait été soumis à une pénitence de sept ans en 998, signe que personne n'attendait la fin du monde. Abbon de Fleury, en 998 (*Liber apologeticus*), mentionne ces croyances apocalyptiques, mais les conteste aussitôt en les taxant de fables. Une nouvelle hypothèse a toutefois émergé (voir en particulier Landes 1988) : les terreurs auraient bien existé, endémiques mais souterraines, dans des milieux populaires incités à la révolte par des prédicateurs en odeur d'hérésie, et ce serait pour des raisons de censure que les textes n'en parlaient pas. Cependant, Gouguenheim 2000 rappelle que non seulement il est malaisé de trouver un texte de l'époque qui parle explicitement des terreurs, mais que les premiers à y faire allusion sont Trithème, dans ses *Annales Hirsaugenses*, écrites au début du xvi^e siècle (et il est probable qu'il s'agisse d'interpolation des éditeurs suivants, au xvii^e siècle), et César Baronio (dans ses *Annales ecclésiastiques* de 1590). Toute la littérature sur les terreurs dépendrait de ces deux sources fort tardives. Même en admettant que les terreurs aient existé et qu'elles aient néanmoins été tuées, une preuve *e silentio* est très fragile. L'Église n'avait aucune raison de se taire sur les terreurs, au

seul motif de ne pas alimenter des idées hérétiques présumées. L'idée que le monde devait finir en l'An mille n'avait rien d'une idée hérétique, puisqu'elle pouvait même s'appuyer sur une lecture d'Augustin.

4. « Il surgira, en effet, des faux Christs et des faux prophètes, qui produiront de grands signes et des prodiges, au point d'abuser, s'il était possible, même les élus » (Matthieu 24, 24) ; « Alors si quelqu'un vous dit : "Voici : le Christ est ici !", "Voici : il est là !", n'en croyez rien. Il surgira, en effet, de faux Christs et de faux prophètes qui opéreront des signes et des prodiges pour abuser, s'il était possible, les élus » (Marc 13, 21-22) ; « et tout esprit qui ne confesse pas Jésus n'est pas de Dieu ; c'est là l'esprit de l'Antéchrist. Vous avez entendu dire qu'il allait venir ; eh bien ! maintenant, il est déjà dans le monde » (Jean, *Épître* I, 4, 3).

5. « *Hic itaque Antichristus multos habet sue malignitatis ministros, ex quibus iam multi in mundo precesserunt, qualis fuit Antiochus, Nero, Domicianus. Nunc quoque, nostro tempore, Antichristos multos novimus esse. Quicumque enim, sive laicus, sive canonicus, sive etiam monachus, contra iusticiam vivit et ordinis sui regulam impugnat et quod bonum est blasphematur, Antichristus est, minister satane est. Sed iam de exordio Antichristi videamus. Non autem quod dico ex proprio sensu excogito vel fingo, [at] in libris diligenter relegendis hec omnia scripta invenio. Sicut ergo auctores nostri dicunt, Antichristus ex populo Iudeorum nascetur, de tribu scilicet Dan, secundum prophetiam dicentem : "Fiat Dan coluber in via, cerastes in semita." Sicut enim serpens in via sedebat et in semita erit, ut eos, qui per semitas iusticie ambulant, feriat et veneno sue malicie occidat. Nascetur autem ex patris et matris copulatione, sicut et alii homines, non, ut quidam dicunt, de sola virgine. Sed tamen totus in peccato concipietur, in peccato generabitur et in peccato nascetur. In ipso vero conceptionis sue initio diabolus simul introibit in utero matris eius et ex virtute diaboli confovebitur et contutabitur in ventre matris et virtus diaboli semper cum illo erit. Et sicut in matrem Domini nostri Iesu Christi Spiritus sanctus venit et eam sua virtute obumbravit et divinitate replevit, ut de Spiritu sancto conciperet et quod nasceretur divinum esse ac sanctum, ita quoque diabolus in matrem Antichristo descendet et totam eam replebit, totam circumdabit, totam tenebit, totam interius et exterius possidebit, ut, diabolo cooperante, per hominem concipiet et quod natum fuerit totum sit iniquum, totum malum, totum perditum. Unde et ille homo filius perditionis appellatur, quia in quantum poterit genus humanum perdet et ipse in novissimo perdetur. Ecce audistis, qualiter nascatur. Audite etiam locum, ubi nasci debeat. Nam, sicut Dominus ac Redemptor noster Bethleem sibi previdit, ut ibi pro nobis humanitatem assumere et nasci dignaretur, sic diabolus illi homini perditio, qui Antichristus dicitur, locum novit aptum, unde radix omnium malorum oriri debeat, scilicet civitatem Babilonie. In hac enim civitate, que quondam fuit inclita et gloriosa urbs gentilium et caput regni Persarum, Antichristus nascetur. Et in civitatibus Bethsaida et Corozaim nutriri et conservari dicitur, quibus civitatibus Dominus in evangelio improperat, dicens : "Ve tibi, Bethsaida, ve tibi, Corozaim." Habebit autem Antichristus magos, maleficos, divinos et incantatores, qui eum, diabolo inspirante, nutriendi et docebunt in omni iniquitate, falsitate et nefaria arte et maligni spiritus erunt duces eius, socii semper et comites indivisi. Deinde Hierosolimam veniens, omnes christianos, quos ad se convertere non poterit, per varia tormenta iugulabit et suam sedem in templo sancto parabit. » (De ortu et tempore Antichristi 1 ; PL 101, 1289-93.)*

6. « Horret denique referre que tunc generi humano corruptiones acciderunt. Heu proh dolor ! quod olim raro audiri contigerit, tunc rabida inedia compulsi vorari ab hominibus humanas carnes. Arripiabantur autem viantes a se prevalentibus membratimque dividebantur igneque decocti vorabantur. Multi quoque de loco ad locum famem fugiendo pergentes hospitiis recepti noctuque iugulati, quibus suscepti sunt in cibum fuerunt. Plerique vero, poma ostenso vel ovo pueris, ad remota circumventos trucidatosque devoraverunt. Corpora defunctorum in locis plurimis ab humo evulsa nihilominus fami subvenerunt. Que denique rabiei insanies in tantum excrevit, ut tutius moraretur solitarium absque raptore genus pecudum quam hominum. Nam veluti iam in usum devenire deberet carnes humanas comedi, quidam decoctas detulit venundandas in forum Trenorchii, ac si fuissent alicuius pecudis. Qui deprehensus crimen flagitii non negavit, deinde artatus loris igne crematus est. Carnem autem illam humo absconsam alter effodiens noctu comedit pari modo, et ille igne combustus est. » (Raoul Glaber, *Historiarum libri* IV, 9-10, éd. G. Cavallo et G. Orlandi, Milano, Vallardi, 1989.)

Le début de l'histoire

Pouvons-nous parler d'une influence de Beatus (au-delà de l'histoire de l'iconographie) au cours des siècles suivants ? Peut-être que non, mais avoir réintroduit le thème de l'Apocalypse à venir le rend peut-être responsable, fût-ce de loin, de certains événements ultérieurs.

L'*Apocalypse* a surtout posé le problème de l'histoire, et il n'est pas déraisonnable de voir les philosophies romantiques de l'histoire sous le signe d'une Apocalypse revisitée plus ou moins consciemment.

La culture païenne était une culture sans histoire. Jupiter était déjà là. S'employant à de petites affaires avec les humains, il modifiait leurs destins individuels, mais sans jamais se compromettre dans le cours du monde. Le mythe était raconté sous la forme du déjà advenu. Parfois, les dieux s'engageaient par des promesses et garantissaient un succès futur (Ulysse retrouvera sa patrie, parole de déesse), mais qui concernait toujours un individu ou un groupe. La plus grande fresque historique aura été l'*Énéide*, mais la promesse de Vénus à Énée n'établissait que les événements à venir entre le temps d'Énée et celui d'Auguste, et la *Quatrième Églogue* ne traite que du présent. Certes, il existe chez Virgile une tension vers le futur, mais nous ne sommes qu'à la naissance d'une nouvelle sensibilité ; et du reste, ce n'est pas pour rien que Virgile plaira tant aux hommes du Moyen Âge.

Quant aux juifs, ils avaient toujours eu leur conception de l'histoire en tant que devenir du peuple élu, et ils avaient besoin d'une littérature prophétique qui les confortât dans leurs espérances. La racine première de l'*Apocalypse* est à chercher non seulement dans la vision d'Ézéchiel, mais dans celle de Daniel

(chapitre VII), narrée en 165 avant J.-C., alors que les juifs s'efforçaient de surmonter un moment historique très difficile. La prophétie de Daniel concerne le sort du monde entier, mais d'un monde entier unifié sous l'égide d'Israël, grâce au Messie attendu. Reste qu'avec la vision de Daniel se fortifie non seulement un genre littéraire, mais une catégorie historique : celle de l'eschatologie révolutionnaire. Dans les apocalypses apocryphes de Baruch et d'Esdras (autour du 1^{er} siècle après J.-C.), un roi guerrier doué de pouvoirs miraculeux détruira la puissance romaine.

L'*Apocalypse* de Jean, par son style et son matériel thématique, s'inscrit dans ce courant. Mais il n'y est plus question de royaumes terrestres. Des armées vengeresses apparaissent, mais elles sont angéliques : elles apportent la fin de toutes choses, la Jérusalem céleste. Le concept d'une histoire du Salut, parallèle mais indépendante de l'histoire des cités terrestres, est posé, et la tradition patristique n'aura qu'à le développer.

Dans la culture patristique, l'histoire humaine comporte un début, la Création, un incident, le péché originel, un nœud central, l'Incarnation et la Rédemption, et une perspective : le chemin qui conduit au retour du Christ triomphant, à la Parousie, au Jugement universel et à l'accomplissement des temps. C'est ainsi que le sens de l'histoire prend sa forme définitive. Naturellement, il s'agit d'une histoire divine, dans laquelle l'humain est accidentel ; et il est de peu d'importance qu'après Auguste viennent Claude et Néron, à ceci près que Néron, en tant que persécuteur, aura une incidence sur l'histoire du Salut.

Les empires de la terre se succèdent et meurent : seule se définit au fil des siècles l'histoire de la Cité divine, opposée à la Cité terrestre qui en est soit un épiphénomène, soit la négation. C'est évidemment tout le contraire de la conception laïque et libérale de l'histoire terrestre telle qu'elle se profilera entre les ^{XVII}e et ^{XVIII}e siècles, avec les doctrines romantiques et idéalistes et enfin avec le marxisme. Pourtant, il ne fait pas de doute que le sens de l'histoire en tant que devenir mouvant de l'humanité, avec un début et une fin (ouverte ou fermée et dépendante ou non de la volonté divine) naît avec la tradition des premiers siècles chrétiens.

Dans ce contexte, l'*Apocalypse* remplit une fonction fondamentale, car, visionnaire et prophétique, elle est empreinte de sens historique. La temporalité la parcourt : ses annonces concernent toujours quelque chose qui doit encore advenir, et la façon dont ce quelque chose est annoncé est telle que, quoi qu'il advienne, l'*Apocalypse* parlera toujours de quelque chose d'autre. D'autre part,

comme on l'a observé, nul n'est plus insensible qu'un prophète au démenti factuel de ses prophéties. L'*Apocalypse*, au moyen de chiffres cabalistiques, annonce le retour d'un Néron ; mais il pourrait aussi bien s'agir d'un pontife, d'un monarque, voire du capitalisme. Le texte fonctionne toujours comme prophétie ouverte. L'*Apocalypse*, en tant que texte moral, est la préparation des consciences à ce qui doit advenir.

En tant que texte allégorique, elle nous dit clairement que cette histoire sera le lieu privilégié d'un affrontement. La lecture la plus évidente est que cet affrontement opposera Dieu à Satan, la communauté des chrétiens aux autres ; construisons un modèle plus rigoureux, et nous aurons la lutte continuelle entre la Jérusalem céleste et Babylone, ce qui revient à dire entre la Cité de Dieu et la Cité terrestre. Le reste est question d'interprétation, mais la structure profonde du texte est celle-ci : dichotomique, conflictuelle, fondée sur une dialectique sans médiations où la terreur, la destruction, la mort ne sont pas le moment traumatique où les oppositions se constituent, mais le moment victorieux où l'alternative prédestinée fait justice de l'alternative condamnée.

Ainsi l'*Apocalypse* a-t-elle commencé son double voyage : d'un côté, celui des lectures « orthodoxes », on y a lu que le couronnement de l'histoire était la Jérusalem céleste ; de l'autre, nous avons la tradition des marginaux et des hérétiques, qui se sont référés de siècle en siècle à l'*Apocalypse* pour établir des programmes d'intransigeance révolutionnaire ou ascétique, identifiant en cours de route les représentants de la Cité terrestre et de la Bête avec l'Église, le pouvoir temporel, le pape, les ministres du culte corrompus, l'État, le capitalisme ou la modernité industrielle et mécanique. Les deux courants sont parcourus d'une espérance et d'un effroi : une espérance, parce que l'*Apocalypse* promet un salut final et même une communauté terrestre reconnaissable, celle des élus, qu'ils vivent dans l'Église officielle ou s'y opposent pour constituer des cohortes que l'Église combat et cherche à anéantir ; un effroi, parce que le chemin vers le dénouement de l'histoire est parsemé d'horreurs sans nom (et Jean ne nous en épargne aucune) et que, de toute façon, avant la libération finale, il y aura un nœud tragique à trancher, le problème étant seulement de savoir quand ce nœud apparaîtra.

Paradoxalement, la vision de Patmos est donc en même temps le livre de l'insécurité et de la sécurité : on est en sûreté parce que l'histoire a une fin et que cette fin est la victoire des bons, mais en insécurité parce que la route qui conduit à cette fin est semée d'événements terrifiants et catastrophiques.

Les héritiers de l'Apocalypse

Dans les siècles qui suivent l'An mille, le Moyen Âge lit et relit l'*Apocalypse*. Nous n'irons pas jusqu'à dire que cette relecture constante soit due à l'influence de Beatus, mais il ne fait pas de doute que, dans son commentaire, nous en trouvons tous les éléments. Ce sont en particulier les auteurs germaniques qui, au XIII^e siècle, insistent sur le texte de Jean : d'Otton de Freising à Rupert de Deutz et à Anselme de Havelberg, sans oublier sainte Hildegarde de Bingen qui, dans son *Liber Scivias* et son *Liber divinorum operum*, opère d'innombrables variations dans le genre littéraire de la « révélation », nous offrant des pages d'un mysticisme enflammé, éperdu, surréel avec ses visions astronomiques, ses apparitions de sphères, de cercles, de zones éthérées et de cités célestes (qui ont inspiré des miniatures non moins fascinantes, bien que plus doctes et moins riches, que celles du livre de Beatus¹).

Au XIII^e siècle, les grands de la Scolastique ne manquent pas de payer leur tribut à l'exégèse apocalyptique, de Thomas à Bonaventure, et on voit s'attarder longuement sur les thèmes de l'Antéchrist et du Jugement le plus grand encyclopédiste de l'époque, Vincent de Beauvais².

Mais, si les inquiétudes d'avant l'An mille ont été supportées passivement par une humanité affamée et abandonnée à elle-même, à présent – dans les premiers siècles du nouveau millénaire – la société s'organise, les cités se définissent comme des communes indépendantes et l'on voit se dessiner toute une gamme de catégories sociales : riches, puissants, guerriers, clergé, artisans, paysans, et masses du sous-prolétariat. Beaucoup de ces gens se mettent à lire l'*Apocalypse* de manière active, comme si le texte traitait d'un avenir meilleur qu'ils doivent obtenir en s'engageant directement. Bien sûr, il ne s'agit pas de mouvements sociaux

organisés à des fins exclusivement économiques, mais de réactions anarcho-mystiques aux nuances imprécises, où le rigorisme et la dissolution, le sens de la justice et le petit banditisme se réunissent en fonction d'une matrice chiliastique commune, à la fois visionnaire et exaltée.

Ainsi, au XIII^e siècle, voyons-nous agir en Flandre les bandes de Tanchelin d'Anvers ou, en Bretagne, celles d'Éon de l'Étoile : des groupes d'hommes tourmentés et violents, agités par des espérances démentes. Aux Croisades participent des bandes de pauvres, les Tafurs, qui se livrent aux rapines et aux massacres ; souvent, comme en de nombreux autres cas de pillage, ce sont les juifs qui en font les frais, car fréquemment associés à l'Antéchrist même de la part des docteurs orthodoxes. Pour d'autres groupes protestataires, en revanche, l'Antéchrist est le clergé ; et cette idée traversera toute la Réforme protestante, en particulier dans ses marges apocalyptiques comme chez les anabaptistes. Typique de ces masses déshéritées qui se choisissent un chef charismatique et se perçoivent comme les vrais membres de la Cité divine, il y a aussi le rejet de l'État et, plus généralement, de toute autorité constituée. Mais l'hérésie qui inquiète le plus les docteurs médiévaux et génère parmi eux le plus grand consensus et les interprétations les plus claires est certainement le joachimisme. Le prophétisme de Joachim de Flore se nourrit de la doctrine augustinienne des deux cités et contient le sens du développement historique que suggère l'*Apocalypse*.

Dans le millénarisme joachimite, l'Église des saints est une communauté égalitaire destinée à instaurer un âge d'or, et le passage à cet âge d'or se dessine souvent comme une opposition au pouvoir constitué et à la société officielle, fondée sur la division des richesses. Le Goff rappelle que le même thème est repris par Jean de Meung dans la seconde partie du *Roman de la rose*, où la corruption de l'âge d'or est vue comme la naissance de la division des biens et l'instauration de l'autorité politique.

Ainsi des tendances populo-communistes s'infiltrèrent-elles, par l'intermédiaire des échos apocalyptiques, dans les mouvements populaires les plus variés, de Cola di Rienzo à Savonarole. C'est dans un esprit apocalyptique que les rigoristes franciscains – ceux qu'on appellera les fraticelles – s'emparent de la parole joachimite. Joachimites aussi seront les chiliastes du XIV^e siècle liés à fra Dolcino, et, à l'origine de tels mouvements, on trouve toujours les présupposés fondamentaux sur la troisième ère, la survenue du millénaire, la fin du monde à brève échéance, le temps de l'Esprit saint, l'identification du pape et des princes de l'Église à l'Antéchrist.

D'inspiration apocalyptique aussi, les mouvements de flagellants qui naissent en Italie au XIII^e siècle, dans un climat d'orthodoxie, et se transfèrent ensuite en Allemagne en tant que mouvement anarcho-mystique aux arrière-plans révolutionnaires. De claire dérivation apocalyptique, encore, les Frères du Libre-Esprit ou bégards (et béguines) qui se répandront en Europe à partir du XIII^e siècle, et les amauriciens, sectateurs d'Amaury de Bène...

Au vrai, on pourrait continuer à citer exemple sur exemple : le Moyen Âge est traversé par ces vents de révolte où un groupe se présente lui-même comme l'unique Église légitime en raison de son rigorisme (qui, curieusement, débouche souvent sur la licence, comme si la conviction d'avoir atteint à la perfection spirituelle permettait une plus grande complaisance à l'égard des misères de la chair). Ainsi voyons-nous que l'esprit apocalyptique et millénariste autorise parfois la polygamie (comme chez les anabaptistes assiégés à Münster) ou la promiscuité sexuelle choisie comme style de vie libertaire, sinon libérée.

Vers la fin du Moyen Âge, le millénarisme apocalyptique semble s'apparenter toujours plus à des mouvements politico-religieux plus consistants, et les historiens des tendances chiliastiques parlent expressément d'apocalypstisme pour l'aile radicale des hussites de Bohême (les taborites), pour toute la prédication de Thomas Müntzer, jusqu'à la tragédie finale de la révolte des paysans, et pour la reprise des idéaux de Müntzer dans la Münster anabaptiste de Jean de Leyde. Müntzer, eschatologue et paupériste, verra dans son grand ennemi Luther la Bête et la grande prostituée de Babylone. Les anabaptistes de Münster appellent leur ville la Nouvelle Jérusalem, annoncent la destruction du monde avant Pâques, voient en Jean de Leyde les Messie des derniers jours, reprennent la théorie des trois âges et, sans l'avoir programmé, meurent dans un immense massacre qui semble imaginé par le voyant de Patmos, avec des rivières rougies de sang et toute une population décimée comme celle de la terre au jour du Jugement.

Dans son histoire des mouvements charismatiques, Knox (1950) distingue des ferments apocalypstiques chez les quakers, chez les camisards huguenots, chez les jansénistes convulsionnaires du XVIII^e siècle, chez les Frères moraves (Comenius accueille dans son *Lux in tenebris* des œuvres de prophètes millénaristes), chez les *shakers* (ou trembleurs), chez les perfectionnistes qui croyaient vivre leur millénaire au XIX^e siècle...

On pourrait continuer, mais il est clair que ce rapide panorama des résurgences apocalypstiques a défini diverses possibilités de

relecture et d'utilisation du grand livre.

On pourrait parler d'esprit apocalyptique même pour le *Manifeste* des communistes de 1848. Qu'on le relise : en un moment inquiétant de l'histoire humaine se profilent deux cités, qui sont maintenant deux classes, et la première est destinée à prévaloir sur l'autre pour ouvrir une ère de justice. On a déjà beaucoup dit sur la composante judéo-messianique de la pensée de Marx, et, sans nous lancer dans une tentative d'interprétation de ce genre, le fait est que l'*Apocalypse*, en tant que premier traité sur l'évolution historique, lui offrait un schéma de tensions et de transformations qu'il pouvait remplir de diverses manières, quitte à vouloir faire marcher sur ses pieds cette prophétie qui, jusqu'alors, avait marché sur la tête. Il suffisait de laisser au schéma dynamique qu'elle suggère sa valeur de structure ouverte et encore en grande partie indifférente au contenu dont on la remplirait. Dans les mouvements révolutionnaires modernes, la terre prend la place du ciel (et vice versa), et le « peuple », qui, dans le texte johannique, est toujours présenté dans l'adoration de la Bête et prêt pour le châtement infligé par les anges (et Beatus souscrit à cette suggestion), devient au contraire, dans le *Manifeste* de 1848, le protagoniste de l'histoire future à qui il revient de prononcer le jugement final.

Quoi qu'il en soit, l'*Apocalypse* reste le modèle permanent de l'attente d'une catastrophe, le modèle permanent d'un espoir de transformation, et le modèle permanent d'une conflictualité qui traverse toute l'histoire humaine. La différence entre les utilisations de l'*Apocalypse* réside dans le mode sur lequel ces trois éléments s'articulent. Et dans la décision de concevoir un processus fermé (couronné par une fin... tragique ou glorieuse) ou un processus ouvert, où la capacité de transformation devient la valeur dominante.

On qualifiera donc de semi-apocalyptiques les prophètes de désastres qui ont marqué le début de tous les siècles, les chantres du déclin de la civilisation, les aristocrates sensibles effrayés par la montée des masses : presque tous ont appelé à une renaissance des consciences, quand ils étaient libéraux et démocrates ; et, dans le pire des cas, ont engagé ceux que cela tentait à restaurer de manière totalitaire l'ordre d'un autre temps en tant que Nouveaux Élus. On parlera en revanche d'apocalyptiques ambigus pour ceux qui ont compris la transformation comme une réintégration dans la Tradition.

La typologie pourrait continuer, s'il n'était probablement inutile de vouloir juger tous les phénomènes culturels en se servant d'un

seul livre pour nous guider. Sans compter qu'il n'est pas sûr que notre façon de le lire aujourd'hui soit autre chose qu'une des nombreuses façons dont on l'a utilisé et trahi.

Mais une œuvre ouverte vit pour être trahie, et devient dangereuse quand elle inspire des dogmes. L'unique façon de rendre justice à l'*Apocalypse* est de dire : il était une fois un texte si riche en images et polyvalent qu'il a inspiré de nombreuses lectures, et ce texte produit aujourd'hui encore ses effets...

Pour le reste, l'important sera d'analyser les modes et les effets circonscrits par une seule lecture, comme nous avons tenté de la faire avec Beatus. Ce qui nous a contraints à déborder du sujet initial pour arriver jusqu'à notre époque est justement l'erreur de Beatus : avoir trop rempli le texte. Ce faisant, il a tant impressionné ses contemporains et (par diverses médiations) les générations suivantes qu'il a obtenu l'effet contraire à celui qu'il espérait : il a déchaîné une série de lectures qu'il n'aurait jamais pu prévoir et dont, en abbé virtuose et conseiller du roi, il aurait éprouvé une horreur sacrée.

Juste punition pour qui prétend commenter les prophètes.

1. Chez Hildegarde de Bingen, nous trouvons des apparitions d'une fulgurante beauté, comme celle-ci : « J'ai vu une lumière étincelante et, en elle, une forme d'homme couleur saphir qui flamboyait tout entière d'un feu rutilant et très doux, et cette splendide lumière s'est diffusée dans tout le feu rutilant, et ce feu rutilant dans toute cette splendide lumière, et cette lumière étincelante et ce feu rutilant dans toute la forme de l'homme, n'en produisant plus qu'une, d'une même vertu et d'une même puissance. » (*Liber Scivias* II, 2, PL 197.) Parfois, son inspiration est clairement apocalyptique, comme dans ses pages sur l'Antéchrist. Une vision qui commence par l'apparition d'un chien de feu, d'un lion roux, d'un cheval pâle, d'un porc noir et d'un loup gris, et atteint son apogée avec celle du grand ennemi : « ... et voilà qu'alors apparaît une tête monstrueuse et très noire ; car, par les arts de la séduction des temps lointains, viendra tel un forcené le fils de la perdition, dans de monstrueuses turpitudes et la plus noire iniquité, avec des yeux de feu et des oreilles comme celles de l'âne, et des narines et une bouche comme celles d'un lion. Et, parmi des gesticulations furibondes et enfiévrées, des sons de contradiction iniques et affreux, il fait en sorte que les hommes renient Dieu, tandis qu'une horrible puanteur envahit leurs sens et qu'ils se jettent avec la plus cruelle rapacité sur les institutions ecclésiastiques. Il aiguise et grince de ses dents horribles comme le fer ; et, avec un rictus vorace, il marque au fer rouge ceux qui, malheureusement, lui ont prêté l'oreille, avec la force du vice et la folie de la mordacité. » (*Liber Scivias* II, 111 ; PL 197.) Il est particulièrement curieux, et à rapprocher des pages d'Hildegarde, que la première poétesse de langue allemande, Frau Ava, se soit fait connaître au XII^e siècle par un petit poème intitulé *Der Antichrist*.

2. « Après la mort de l'Antéchrist, le Jugement universel n'advient pas immédiatement, mais – comme le donne à entendre le Livre de Daniel – les élus qui, au

cours de cette persécution, se seront montrés vacillants se verront accorder quarante-cinq jours pour faire pénitence. Quant au temps exact de la venue du Seigneur, on l'ignore complètement. En ces jours, les émissaires de l'Antéchrist s'adonneront au plaisir, célébreront des noces et des banquets et se livreront à toutes sortes de jeux, en disant : "Même si notre chef est mort, nous jouissons maintenant de la paix et de la sécurité !" Tandis qu'ils diront ce genre de choses, la mort s'abattra sur eux à l'improviste. Le Jugement final sera précédé de nombreux signes qui nous sont indiqués par les Évangiles. Dans l'histoire qu'on enseigne dans les écoles, on lit les signes de quinze jours que saint Jérôme a trouvés dans les Annales des juifs, mais il ne dit pas si ces jours seront continus ou entrecoupés. Le premier, la mer s'élèvera de quarante coudées au-dessus des montagnes et se dressera de toute sa surface comme une muraille. Le deuxième, elle s'enfoncera tant qu'on ne la verra plus qu'à peine. Le troisième, les monstres marins, apparaissant à la surface de la mer, lanceront des rugissements jusqu'au ciel. Le quatrième, la mer et toutes les eaux prendront feu. Le cinquième, les plantes et les arbres se couvriront d'une rosée de sang. Le sixième, les édifices s'écrouleront. Le septième, les pierres s'entrechoqueront entre elles. Le huitième, il y aura un tremblement de terre universel. Le neuvième, la terre sera nivelée. Le dixième, les hommes sortiront des cavernes et erreront comme des fous, sans pouvoir se parler. Le onzième, les os des morts resurgiront de terre. Le douzième, les étoiles tomberont. Le treizième mourront les survivants pour ressusciter avec les morts. Le quatorzième, le ciel et la terre brûleront. Le quinzième sourdront un nouveau ciel et une nouvelle terre, et tous ressusciteront. » (*Speculum historiale* XXXI, 111.) Cette même description apparaît au début de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

DANTE ENTRE MODISTES
ET KABBALISTES

Le De vulgari eloquentia

Dans le *De vulgari eloquentia*, pour expliquer la pluralité des langues, Dante s'en tient au récit biblique, qu'il connaissait à travers le texte latin de la Vulgate, et c'est donc à ce texte que nous devons nous en tenir, sans nous poser de questions philologiques sur sa fidélité à l'original hébraïque. Parfois cependant – comme nous le verrons – Dante s'éloigne, avec cette impudence qui lui est familière, du texte de la Vulgate.

Si le *De vulgari eloquentia* (dorénavant DV) est un traité sur les langues et sur les actes de parole, la Genèse offrait à Dante de nombreux exemples d'« actes de parole » originaires, mais il faudrait d'abord s'entendre sur ce que signifie « parler ». On sait déjà, avec Augustin, que tout signe est quelque chose de sensible qui sert à faire venir à l'esprit quelque chose de différent ; cependant, cette définition (qu'on pourrait même attribuer au nœud que je fais à mon mouchoir pour me rappeler quelque chose) n'implique pas encore un rapport communicatif exprimé entre deux sujets. Pour Rosier-Catach (2006), cet aspect communicatif est souligné plutôt par des définitions comme celle qui apparaît dans la traduction calcidienne du *Timée*, reprise d'une certaine manière par Thomas (« *ut Plato dicit, sermo ad hoc datus est nobis ut cognoscamus voluntatis indicia* », *De veritate* 9, 4, 7)¹. Si Dante entendait ainsi un acte de parole, alors on ne devrait pas dire que Dieu « parle » quand Il prononce le *fiat lux* en vertu duquel « la lumière fut » (Genèse 1, 3-4) – et l'on pourrait dire la même chose d'autres expressions analogues qu'Il utilise au cours de la création. Ici Dieu semble plutôt savoir *how to do things with words*, c'est-à-dire qu'Il met en œuvre une qualité magique, opérative, performative de la parole – offrant ainsi un dangereux modèle à tous les futurs adeptes des pratiques occultes, convaincus de pouvoir changer le cours des choses grâce à

la prononciation de sons parahébraïques. Quant à savoir ce que fait Dieu quand, par exemple, Il appelle (*appellavit*) lumière le jour et ténèbres la nuit, cela n'est pas clair non plus, étant donné qu'Il n'a besoin de communiquer ces noms à personne, et encore moins à lui-même.

Dante est pourtant conscient du fait que la Bible parle souvent de manière figurée, et il ne fait pas de ces « paroles » divines des objets de réflexion étant donné que pour lui, l'homme est le seul à qui a été attribué le don de la parole, *patet soli homini datum fuisse loqui* (DV I, II, 8). Comme il le dira à maintes reprises, la capacité de parler est le propre de l'homme uniquement : ni les anges (qui sont dotés d'une « ineffable capacité intellectuelle » permettant à chacun de comprendre la pensée de l'autre, c'est-à-dire que tous lisent les pensées de tous dans l'esprit divin), ni les animaux (qui n'ont pas de passions individuelles mais des passions spécifiques et qui, connaissant les leurs propres, connaissent donc aussi celles de leurs semblables, sans besoin de connaître celles des animaux d'une autre espèce), ni enfin les démons (qui connaissent déjà réciproquement le degré de leur perfidie) n'en sont dotés. Et – peut-on commenter – si les anges n'ont pas besoin de parler, à plus forte raison, Dieu n'en avait pas besoin alors qu'Il créait l'univers.

Le DV entend donc s'occuper uniquement du parler humain, en tant que l'homme est guidé par la raison qui, en chaque individu, assume différentes formes de discernement et de jugement, et en tant qu'il a besoin d'une faculté qui lui permette de révéler, à travers des signes sensibles, un contenu intellectuel, dans un rapport entre son et sens qu'il reconnait (en accord d'ailleurs avec la tradition) *ad placitum*, c'est-à-dire qui est établi par convention².

Cependant, Dante doit aussi rendre raison de l'épisode narré en Genèse 2, 16-17, lorsque le Seigneur parle pour la première fois à l'homme, mettant à sa disposition tous les biens du paradis terrestre et lui commandant de ne pas manger le fruit de l'arbre du bien et du mal. Nous avons certainement affaire à un premier acte de communication, ce qui contredirait l'idée que l'homme ait été le premier à utiliser le langage. Dante se tire d'embarras en affirmant que si Dieu a communiqué quelque chose à Adam, cela ne signifie pas qu'il l'ait fait verbalement, car il pourrait s'être exprimé à l'aide de phénomènes atmosphériques, de coups de tonnerre et d'éclairs (idée traditionnellement issue du Psaume 148 : « *ignis grando nix glacies spiritus procellarum quae faciunt verbum eius* »).

Ces points éclaircis, Dante pourrait dès lors s'occuper de la façon dont Adam a parlé lorsque le Seigneur (Genèse 2, 19 et suiv.) a

modélé à partir du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel et les a amenés à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait – et chaque être vivant devait porter le nom que l'homme lui aurait donné, quel qu'il fût (« *omne enim, quod vocavit Adam animae viventis, ipsum est nomen eius* »). Curieusement, Dante ignore ce thème d'Adam comme Nomothète (ainsi que ce terrible problème, déjà présent dans le *Cratyle* platonicien et qui obsédait les siècles à venir, de savoir sur quelles bases Adam a nommé les animaux : avec les noms qui leur *revenaient* à cause de leur nature, ou avec ceux qu'il avait arbitrairement décidé de leur assigner, *ad placitum*). Non seulement Dante néglige le fait qu'Adam, pour nommer les animaux, ait dû parler d'une manière ou d'une autre, mais il se dit perplexe à cause du fait que « selon ce que conte la Genèse en son début », la première à parler ait été la « très présomptueuse » Eve (« *mulierem invenitur ante omnes fuisse locutam* »), quand elle a dialogué avec le serpent, car il lui semble inconvenant qu'« un acte aussi glorieux du genre humain n'ait pas pris source dans l'homme plutôt que dans la femme » (« *inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum non prius a viro quam a femina profluxisse* »).

Cette observation (mis à part son antiféminisme manifeste, curieux chez le poète d'une *donna angelicata* comme unique intermédiaire vers la vision céleste) semble étrange car dans la Genèse en effet, à part les « paroles » incertaines de Dieu, c'est bien Adam qui parle le premier, d'abord quand il nomme les animaux, puis quand il exprime sa satisfaction pour l'apparition d'Eve. En ce cas (1, 2, 23), pour la première fois son discours est même cité : « *dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est* ». Comme (d'après Dante >) on parle pour extérioriser les pensées de notre esprit et que la parole est donc un fait dialogique, Mengaldo (1979, p. 42) suggère qu'il voulait dire qu'avec Eve et le serpent, on a affaire au premier dialogue, donc au premier *acte de langage* exprimé à travers la production physique de sons signifiants. On serait alors amené à penser que, lorsque Adam se réjouit de l'apparition d'Eve et « dit » ce qu'il dit, il se le dit peut-être à lui-même et (mais peut-être sommes-nous en train de moderniser excessivement Dante) que la nomination des animaux ne serait pas à considérer comme un acte linguistique mais plutôt comme une fondation purement métalinguistique.

Quelle que soit la façon dont on veut comprendre cette liberté prise par Dante lecteur de la Bible, la suggestion de Mengaldo incite néanmoins à éclaircir ce qu'était pour Dante un acte linguistique, en

tant que distinct d'une langue, ou à nous demander si ne se profile pas chez lui une différence perçue de manière critique entre (pour utiliser des termes saussuriens) langue et parole.

Quoiqu'il se méprenne sur l'épisode avec Eve, Dante a en effet intérêt à soutenir qu'Adam aurait dû parler le premier : alors que la première voix qu'émettent les êtres humains est un vagissement de douleur, la première voix émise par Adam ne pouvait être qu'un son de joie et en même temps, un hommage à son créateur. Adam aurait donc en premier prononcé le nom de Dieu, *El* (DV I, IV, 4).

Face à ce premier acte linguistique de l'histoire humaine, Dante doit alors affronter le thème qu'il s'était proposé de traiter au début du DV, notamment parce que cette pluralité des langues qui lui est certifiée par l'expérience trouve son fondement et son explication dans la Genèse (11, 1 et suiv.). On connaît l'histoire : après le Déluge, « tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots », mais leur superbe conduit les hommes à vouloir rivaliser avec le Seigneur et à construire une tour dont le sommet touche le ciel ; ainsi le Seigneur, pour punir leur orgueil et empêcher la construction de la tour, décide de confondre les langues.

Il est vrai qu'en Genèse 10, où il est question de la répartition des fils de Noé après le Déluge, il est dit à propos de la descendance de Japhet que « tels furent les fils de Japhet, d'après leurs pays et chacun selon sa langue, selon leurs clans et d'après leurs nations » (10, 5), et que le même concept est répété, en des termes presque semblables, pour les fils de Cham (10, 20) et de Sem (10, 31). Cette allusion à une pluralité des langues avant Babel donnera du fil à retordre non seulement à de nombreux exégètes, mais encore aux utopistes d'une langue parfaite (cf. Eco 1993) – toutefois Dante ne prend pas ces passages en considération.

Dante pense certainement qu'une langue parfaite existait avant la construction de la tour de Babel, avec laquelle Adam avait parlé à Dieu et avec laquelle avaient parlé ses descendants, et que la pluralité des langues n'était née qu'avec la *confusio linguarum*. Faisant preuve d'une connaissance exceptionnelle en linguistique comparée pour son époque, Dante montre comment les différentes langues nées de la confusion se sont multipliées sur un mode ternaire, suivant d'abord une division entre les différentes zones du monde, puis à l'intérieur de l'aire que nous appellerions aujourd'hui romane, se distinguant entre langue d'*oc*, langue d'*oïl* et langue du *sì*. Cette dernière s'est fragmentée en une pluralité de dialectes qui quelquefois, comme à Bologne, peuvent varier d'un quartier à un autre de la cité. Et ce, parce que l'homme est un animal changeant

par ses mœurs, par ses habitudes et par son langage, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Le projet de Dante, pour trouver à l'Italie une langue plus digne et plus illustre, passe nécessairement par une critique des différents vulgaires régionaux, étant donné que les meilleurs poètes se sont toujours éloignés du vulgaire de leur cité, et aspire à un vulgaire *illustre* (qui illumine et resplendit), *cardinal* (qui fonctionne comme gond et comme règle), *royal* (digne de prendre place dans le palais d'un royaume national) et *courtois* (langage du gouvernement, du droit, du savoir). Ce vulgaire représente une sorte de règle idéale dont se sont approchés les meilleurs poètes et par rapport à laquelle les vulgaires existants devront être jugés.

La seconde partie du DV, inachevée, ébauche les règles de composition du vulgaire illustre vrai et unique, la langue poétique dont Dante se considère fièrement comme le fondateur. Mais c'est la première partie qui nous intéresse ici.

Le DV définit le vulgaire comme la langue que les enfants apprennent à utiliser lorsqu'ils commencent à articuler les sons qu'ils reçoivent en imitant leur nourrice ; il l'oppose à une *locutio secundaria* que les Romains appelèrent grammaire, une langue gouvernée par des règles qui s'apprennent au moyen d'une longue étude et dont on acquiert l'*habitus*. Cette *locutio secundaria* correspond au latin scolastique qui, à cette époque, était enseigné grammaticalement dans les écoles, idiome *artificiel* « qui ne s'altère point par diversité de temps et de lieux », langue internationale de l'Église et de l'Université, raidie dans un système de règles par des grammairiens qui dictaient leur loi alors qu'elle n'était déjà plus la langue vivante de Rome.

Face à cette distinction, Dante affirme résolument que le vulgaire est la langue la plus noble, d'abord parce qu'elle a été adoptée la première par le genre humain, ensuite parce que le monde entier en bénéficie, « bien qu'elle soit partagée entre maintes façons de choisir les mots et de les prononcer » (I, I, 4), et enfin parce qu'elle est naturelle, alors que l'autre est artificielle.

D'un côté donc, on affirme que la langue la plus noble doit avoir les qualités de la naturalité, tandis que sa conventionnalité est confirmée par la diversité reconnue des vulgaires (et Dante admet que le rapport entre signifiant et signifié, conséquence de la faculté de langage, soit établi par convention, c'est-à-dire *ad placitum*), et de l'autre, on parle du vulgaire comme d'une langue commune à tous, même si elle se différencie en vocables et en prononciations différentes. Mais si tout le DV insiste sur la variété des langues,

comment concilier l'idée que les langues sont nombreuses avec le fait que le vulgaire (langue naturelle) est commun à tout le genre humain ? C'est, nous dit Dante, qu'il est « naturel » et commun à tous d'apprendre en premier une langue naturelle sans en connaître les règles, mais qu'il en est ainsi parce que tous les hommes ont en commun une disposition naturelle au langage, une *faculté du langage* naturelle, qui s'incarne ensuite en des substances et des formes linguistiques différentes (voir également Marigo 1938, p. 9, n. 23 et Dragonetti 1961, p. 32).

Dante affirme en effet (I, I, 1) qu'il existe une faculté d'apprendre le langage maternel qui est naturelle, et que cette faculté est commune à tous malgré la diversité des prononciations et des vocables. Il ne parle donc pas d'une langue spécifique, mais bien d'une faculté générale commune à l'espèce.

Voilà qui est clair : pour Dante, alors que la faculté de langage est permanente et immuable pour tous les membres de l'espèce, les langues naturelles sont en revanche capables de croître et de s'enrichir au cours du temps, soit indépendamment de la volonté de chacun des parlants, soit par créativité individuelle – et le vulgaire illustre qu'il entend forger est précisément un produit de créativité. Il semble toutefois vouloir placer, entre la faculté du langage et la langue naturelle, une instance intermédiaire.

Dans le premier chapitre de la première partie du DV, pour se référer à son concept de vulgaire, Dante parle de *vulgariseloquentia*, de *locutio vulgarium gentium*, de *vulgaris locutio*, et utilise *locutio secundaria* pour la grammaire. Nous pourrions traduire *eloquentia*, au sens générique, aussi bien par « éloquence » que par « élocution » ou « parlure ». Mais une distinction apparaît à l'intérieur du texte entre différents choix lexicaux qui ne sont probablement pas dus au hasard. Dans certains cas, Dante parle de *locutio*, dans d'autres, de *ydioma*, de *lingua* et de *loquela*. Il parle de *ydioma* lorsqu'il se réfère, par exemple, à la langue hébraïque (I, IV, 1 ; VI, 1 et 7) et pour se référer à la gemmation des langues du monde et des langues romanes en particulier. En VI, 6-7, où il est question de la *confusio linguarum* babélique, Dante utilise *loquela* mais, dans le même contexte, il emploie également *ydioma*, aussi bien pour les langues issues de la confusion que pour la langue hébraïque, restée intacte. De même, il parle de la *loquela* des Génois ou des Toscans, mais utilise aussi *lingua* pour l'hébreu ou pour les dialectes du vulgaire italique. Toujours dans le même passage (VI, 6-8), pour dire qu'après la confusion babélique, les ouvriers de la tour parlent des langues imparfaites, il déclare que *tanto rudius nunc barbariusque locuntur* et, quelques lignes plus loin, pour se référer à la langue

hébraïque originelle, il parle d'*antiquissima locutione*.

On pourrait penser qu'il utilise tous ces termes comme des synonymes, si ce n'est que *ydioma*, *lingua* et *loquela* sont utilisés *uniquement* lorsqu'il veut parler d'une langue, tandis que *locutio* semble avoir un domaine d'utilisation plus générique, et apparaît également quand le contexte suggère l'activité de la parole. Par exemple, au sujet de certaines voix animales, il est dit qu'un tel acte ne peut être appelé *locutio* parce qu'il ne s'agit pas d'une véritable activité linguistique (I, II, 6-7). En outre, Dante utilise toujours *locutio* pour les actes de parole qu'Adam adresse à Dieu.

Il semble donc qu'il faille entendre aussi bien *ydioma* que *lingua* et *loquela* au sens moderne de « langue », tandis que *locutio* tient plutôt lieu d'actes discursifs.

En I, IV, 1, Dante se demande à quel homme a été donnée en premier la faculté de parole (*locutio*), ce qu'il a dit au commencement (*quod primitus locutus fuerit*) et pour qui, où, quand et en quelle langue (*sub quo ydiomate*) a été émis le premier acte de langage (*primiloquium*) – il me semble que *primiloquium* peut être ainsi traduit, par analogie avec *tristiloquium* et *turpiloquium* (I, X, 2 ; XIII, 3), qui se réfèrent à la mauvaise façon de parler de certains Romains et Florentins.

Peut-être Dante voulait-il souligner le fait qu'Adam parle avec Dieu avant de donner un nom aux choses et par conséquent que *Dieului avait donné une faculté de langage avant qu'il ne construise une langue*.

Mais quel idiome Adam a-t-il parlé ? Dante critique ceux qui, comme les Florentins, croient que leur langue natale est la meilleure, alors qu'il en existe un très grand nombre, dont beaucoup sont meilleures que le vulgaire italien. Il affirme donc (I, VI, 4) que Dieu avait créé, en même temps que la première âme, une *certam formam locutionis*. Si l'on traduisait cette expression par « une forme de langage bien déterminée » (comme le fait Mengaldo 1979, p. 55), on ne pourrait alors expliquer pourquoi, en I, VI, 7, Dante affirme que « ce parler fut donc l'idiome (*ydioma*) hébraïque, lequel forgèrent (*fabricarunt*) les lèvres du premier parlant ».

Dante précise qu'il dit *forma* « quant aux vocables des choses, quant à l'assemblage des vocables et quant à la façon de prononcer les assemblages de mots », laissant ainsi entendre que par *formalocutionis*, il se réfère à un lexique et à une morphologie, donc à une langue. Mais si on traduisait *forma locutionis* par « langue », le passage suivant n'en serait que plus difficile à expliquer :

[...] *qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur, nisi culpa presumptionis humanae dissipata fuisset, ut inferius ostenderetur. Hac forma locutionis locutus est Adam : hac forma locutionis locuti sunt homines posteri ejus usque ad edificationem turris Babel, quae « turris confusionis » interpretatur : hanc formam locutionis hereditari sunt filii Heber, qui ab eo sunt dicti Hebrei. Hiis solis post confusionem remansit, ut Redemptor noster, qui ex illis oritus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis sed gratie frueretur. Fuit ergo hebraicum ydioma illud quod primi loquentis labia fabricarunt*

(I, vi, 5).

S'il entendait *forma locutionis* comme une langue formée, alors pourquoi utiliser, pour dire que Jésus parla hébreu, une fois *lingua* et une autre fois *ydioma* (et aussitôt après, en I, VII, *loquela* est utilisée dans le récit de la confusion des langues), tandis qu'il parle de *forma locutionis* uniquement pour le don divin initial ? Par ailleurs, si l'on admettait que la *forma locutionis* n'est que la faculté de langage, on ne comprendrait pas pourquoi les pécheurs de Babel l'auraient perdue (alors que les Juifs l'ont conservée), étant donné que tout le DV reconnaît l'existence d'une pluralité de langues produites (sur la base de quelque faculté naturelle) après Babel.

Tentons alors une traduction alternative :

[...] et c'est de cette forme précisément que tous les parlants feraient usage dans leur langue, si elle n'avait été disloquée par la faute de l'humaine présomption, comme on montrera plus avant. *Avec cette forme linguistique* parla Adam : grâce à cette *forme* parlèrent tous ses descendants jusqu'à la construction de la tour de Babel – qui est interprétée comme tour de la confusion : cette *forme linguistique* fut celle dont héritèrent les fils d'Héber, qui d'après lui furent nommés Hébreux. À eux seuls elle resta après la confusion, afin que notre Rédempteur, qui par le côté humain de sa nature devait naître d'eux, jouît non d'une langue de la confusion mais d'une langue de grâce. Ce fut donc l'idiome hébraïque *que construisirent les lèvres du premier parlant.*

Que serait cependant cette *forme linguistique* qui n'est ni la langue hébraïque ni la faculté générale du langage, qui appartient à Adam par don divin mais fut perdue après Babel – et que, comme nous le

verrons, Dante tente de retrouver avec sa théorie du vulgaire illustre ?

Maria Corti (1981, p. 46 et suiv.) a proposé une solution à ce problème, partant du principe qu'on ne peut comprendre Dante en le considérant seulement comme un disciple orthodoxe de la pensée thomiste. Celui-ci se réfère, en fonction des circonstances, à différentes sources philosophiques et théologiques, et il ne fait aucun doute qu'il subit l'influence de plusieurs courants de cet aristotélisme dit radical, dont le représentant le plus important fut Sigier de Brabant. Mais on trouvait aussi, à la tête des milieux de l'aristotélisme radical, Boèce de Dacie (qui subit avec Sigier la condamnation promulguée en 1277 par l'archevêque de Paris), l'un des principaux représentants des modistes, dont le *De modis significandi* aurait influencé Dante. Maria Corti voit en particulier dans le milieu bolonais de l'époque le foyer d'où, soit par présence directe, soit par contacts entre milieux bolonais et florentin, ces influences seraient parvenues jusqu'à Dante.

En ce cas, ce que Dante entendait par *forma locutionis* serait clair. Les modistes soutenaient justement l'existence d'universaux linguistiques, c'est-à-dire de certaines règles sous-jacentes à la formation de chaque langue naturelle. Dans le *De modis*, Boèce de Dacie rappelle qu'on peut tirer de chacun des idiomes existants les règles d'une grammaire universelle qui fasse abstraction tant du grec que du latin (*Quaestio* 6).

Par conséquent, ce que Dieu donne à Adam ne serait pas seulement une faculté de langage, mais ne serait pas encore une langue naturelle : ce seraient les principes d'une grammaire universelle, la cause formelle, « le principe général structurant de la langue tant en ce qu'il concerne le principe qu'en ce qu'il concernera les phénomènes morphosyntaxiques de la langue qu'Adam fabriquera lentement, en vivant et en nommant les choses » (Corti 1981, p. 47)³. La *forma locutionis* donnée par Dieu pourrait être entendue comme une sorte de mécanisme inné qui rappelle exactement, à nous contemporains, ces principes universaux dont s'occupe la grammaire générative chomskienne.⁴

Probablement, Dante pensait donc qu'avec Babel avait disparu la *forma locutionis* parfaite, l'unique qui permît la création de langues capables de refléter l'essence même des choses (identité entre *modi essendi* et *modi significandi*) et dont l'hébreu adamique était le résultat parfait et inégalable, et que seules avaient survécu des *formae locutionis* branlantes et imparfaites – comme le sont les vulgaires italiens, dont Dante dénonce l'incapacité à exprimer des

pensées hautes et profondes.

Si le DV doit être lu ainsi, on peut alors comprendre la nature de ce vulgaire illustre que Dante chasse comme une panthère à l'odeur suave (I, XVI, 1). Il est esquissé à grands traits dans les textes des poètes que Dante considère comme les plus importants, mais ne semble toutefois pas encore formé, réglé, explicité dans ses principes grammaticaux. Face aux vulgaires existants, naturels mais non universels, face à une grammaire universelle mais artificielle, Dante poursuit le rêve d'une restauration de la *forma locutionis* édénique, naturelle et universelle. Mais – à la différence des hommes de la Renaissance, qui partiront à la recherche d'une langue hébraïque restituée à son pouvoir révélatif et magique – Dante entend recréer la condition originelle par un acte d'invention moderne. Le vulgaire illustre doit être une langue poétique, la sienne, et sera pour un poète moderne le moyen de guérir la blessure postbabélique. Le second livre du DV n'est pas à lire comme un pur traité de stylistique, mais comme un effort pour fixer les conditions, les règles, la *forma locutionis* de l'unique langue parfaite concevable, l'italien de la poésie dantesque (Corti 1981, p. 70). Ce vulgaire illustre aura la *nécessité* (opposée à la conventionnalité) de la langue parfaite originelle car, de même que la *forma locutionis* parfaite permettait à Adam de parler avec Dieu, le vulgaire illustre permet au poète de rendre les mots adéquats à ce qu'ils doivent exprimer, et qui ne serait pas exprimable autrement.

C'est pourquoi, plutôt que de blâmer la multiplicité des langues, Dante met en relief leur capacité à se renouveler dans le temps. C'est justement sur la base de cette confiance dans la créativité linguistique qu'il peut se proposer d'inventer une langue parfaite moderne, sans partir à la chasse de modèles perdus. Si Dante avait vraiment pensé que l'hébreu inventé par Adam était la seule langue parfaite, il se serait débrouillé pour écrire son poème en hébreu. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'il pensait que le vulgaire qu'il devait inventer correspondrait aux principes de la forme universelle donnée par Dieu, mieux que ne pouvait le faire l'hébreu adamique. Dante, avec cette arrogance qui lui est propre, se présente comme le nouvel Adam.

1. Ou encore : « *Nihil est enim aliud loqui ad alterum, quam conceptum mentis alteri manifestare.* » (S. Th I, 107, 1 resp.) Cet aspect de rapport avec d'autres revient chez plusieurs auteurs.

2. « *Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere : quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit ; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset ; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur : nam sensuale quid est in quantum sonus est ; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum.* » (DV I, III, 2-3.)

3. La thèse de Maria Corti a été contestée, en particulier par Pagani 1982 et par Maierù 1983 : (i) il n'y a pas de preuves évidentes que Dante connaissait le texte de Boèce de Dacie ; (ii) en plusieurs endroits, Maria Corti établit entre les deux textes des analogies non plausibles ; (iii) les idées linguistiques qu'on peut retrouver chez Dante circulaient aussi chez d'autres philosophes et grammairiens avant le XIII^e siècle. Or, même à concéder les deux premiers points, reste le troisième, c'est-à-dire l'idée qu'une grammaire universelle circulait largement dans la culture médiévale et que Dante avait connaissance de ses discussions – ce qu'aucun des critiques de Corti ne met en doute. Dire, comme le fait Maierù, qu'il n'était pas nécessaire de connaître le texte de Boèce pour savoir que « la grammaire est une et la même en substance dans toutes les langues, même si elle varie en surface », parce que cette affirmation revient aussi chez Roger Bacon, est au mieux une preuve convaincante que Dante pouvait penser à une grammaire universelle.

4. Qui d'autre part s'inspire du cartésianisme et des grammairiens de Port Royal du XVII^e siècle, lesquels reprennent la tradition... du Moyen Âge.

Paradis XXVI

Il semble toutefois, lorsqu'on passe du DV au *Paradis* XXVI (quelques années se sont écoulées), que Dante ait changé d'idée. Il était dit sans ambiguïté dans le DV que l'hébreu comme langue parfaite naît de la *forma locutionis* donnée par Dieu, et que c'est déjà dans cette langue qu'Adam s'adresse à Dieu en l'appelant *El*. Or dans le *Paradis* (XXVI, 124-138), Adam dit :

*La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che all'ovra inconsumabile
fosse la gente di Nembrot attenta :
ché nullo effetto mai razionabile,
per lo piacer uman che rinnovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
Opera naturale è ch'uom favella,
ma, così o così, natura lascia
poi fare a voi, secondo che v'abbella.
Pria ch'io scendessi all'infernale ambascia
I s'appellava in terra il Sommo Bene,
onde vien la letizia che mi fascia :
e EL si chiamò poi : e ciò convene,
che l'uso dei mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene* ¹ .

Adam ne dit pas seulement que les langues, nées d'abord d'une disposition naturelle à la parole, se différencient ensuite, croissent et changent sur initiative humaine, mais aussi que l'hébreu même qui était parlé avant la construction de la tour n'était déjà plus celui qu'il avait parlé dans le paradis terrestre, où Dieu était appelé I, alors qu'il fut ensuite appelé El.

Dire que l'hébreu adamique s'était déjà perdu à l'époque de la tour pourrait simplement constituer un moyen de justifier Genèse, 10. Mais ce qui frappe davantage, c'est cette étrange idée selon laquelle Dieu puisse être appelé I, choix qu'aucun commentateur dantesque n'a réussi à expliquer de manière satisfaisante.

On a suggéré que I soit mis pour l'unité en chiffres romains, et symbolise donc l'unité divine parfaite, mais dans le *Paradis* toujours (XIX, 128), le chiffre romain I vaut pour la plus petite quantité et s'oppose à M, qui vaut pour mille ; il est donc peu probable que le poète veuille désigner la divinité par un chiffre indiquant une valeur minimale.

Une deuxième interprétation semble, à mes yeux, dépendre d'un curieux phénomène d'ethnocentrisme, c'est-à-dire de la conviction qu'il n'existe qu'une langue et qu'elle est la plus parfaite. Voyons la traduction anglaise de la *Divine Comédie* dirigée par Dorothy Sayers, dont les treize derniers chants sont dus à Barbara Reynolds. La traduction de notre passage par Reynolds dit :

*Ere I descended to the pains of Hell
Jah was the name men called the highest Good
Which swatches me in this joy. Thereafter El
His title was on earth ; [...].*

Évidemment, si la forme dantesque I avait été conservée en anglais, on aurait pu la prendre pour un pronom et entendre que Dieu, à l'origine, s'appelait JE ; il est donc compréhensible que la traductrice ait choisi JAH. On pourrait penser que JAH n'est autre qu'une abréviation de Jahvé, mais la note où Reynolds suggère que Dante est en train de penser au Psaume 68, 4, dont elle reporte bien sûr la version de King James : « *Sing into God, sing praises to his name ; extol him that rideth upon the heavens by his name Jah, and rejoyce before him*² » est tout bonnement risible.

Pourquoi cette explication est-elle risible ? D'abord parce que Dante, malheureusement, ne lisait pas l'hébreu, mais encore parce qu'il ne pouvait pas connaître la Bible de King James³. Dante en revanche connaissait la Vulgate, qui disait : « *Cantate Deo psalmum, dicite nomen ejus, iter facite ei qui ascendit super occasum. Deus est nomen illi. Exultate in conspectu ejus.* » Le nom de Dieu qu'il connaissait était donc *Deus* (du reste, même dans la traduction allemande de Luther, on ne trouve pas *Jah* mais *Herr*).

Nous devrions, de la même façon, abandonner l'hypothèse selon laquelle Dante aurait trouvé quelque chose sur le I en Exode 3, 15,

puisque là aussi la Vulgate parle de « Deus », ou encore l'hypothèse selon laquelle Dante aurait entendu par I le pronom *io* (« je ») dans sa forme abrégée en usage dans le vulgaire florentin, car s'il est vrai que Dieu avait dit « *Ego sum qui sum* », c'était pour dire que son nom était « *Qui sum* », *Ehyieh* en hébreu.

Autre hypothèse. Isidore de Séville, dans le septième livre des *Étymologies*, énumère les noms traditionnels de Dieu suivant la tradition hébraïque et, outre El, Elohim, Eloé, Sabaoth, Elion, Eie, Adonai, Tetragrammaton, Saddai, il mentionne également Ia (*quod in Deo tantum ponitur, quod etiam in alleluja in novissima syllaba sonat*). Mais si Dante avait suivi Isidore, qu'il connaissait certainement, pourquoi aurait-il dû utiliser I plutôt que Ia ? Certainement pas pour des raisons métriques (les seules pourtant qui auraient pu justifier l'abréviation), étant donné que son endécasyllabe aurait fonctionné dans les deux cas.

On ne peut résoudre la mystérieuse apparition de ce I qu'à condition de penser que Dante avait changé d'opinion sur la question de l'hébreu adamique original, à cause précisément de connaissances acquises directement ou indirectement – comme on a précédemment fait l'hypothèse qu'il avait emprunté l'idée de la *forma locutionis* à l'entourage des modistes. C'est pourquoi il nous faut faire un pas, sinon en arrière, du moins sur le côté, afin de voir ce qui se passait à peu près à la même époque dans les milieux hébraïques.

Nous remonterons donc aux principes de la kabbale des noms, ou kabbale extatique, théorisée et pratiquée au XIII^e siècle par Abraham Aboulafia⁴.

La kabbale des noms est pratiquée en récitant les noms divins que le texte de la Torah dissimule, en jouant sur les différentes combinaisons de lettres de l'alphabet hébraïque. La kabbale dite théosophique, bien que hasardant des pratiques de lecture numérologique par acrostiche ou par anagramme, était dans le fond encore respectueuse du texte sacré. En revanche la kabbale des noms altère, embrouille, décompose et recompose la surface textuelle et sa structure syntagmatique même, jusqu'à ces atomes linguistiques que sont les simples lettres alphabétiques, dans un processus de recreation linguistique continue. Si, pour la kabbale théosophique, entre Dieu et l'interprète il y a encore le texte, pour la kabbale extatique c'est l'interprète qui se place entre Dieu et le texte.

La pratique de la lecture à travers la permutation tend à provoquer des effets extatiques. Comme le dit Aboulafia :

Et commence par combiner d'abord [les lettres] du tétragramme [YHVV] seulement, et observe chacune de ses combinaisons, déplace-les et fais-les permuter comme une roue, c'est-à-dire en avant et en arrière, comme un rouleau (de parchemin), et ne t'arrête que si tu vois son sens augmenter à force de le combiner [le tétragramme] et si tu crains de voir ton imagination se troubler et tes idées s'emporter ; ensuite, après une interruption, tu y reviendras et tu le questionneras. Jusqu'à ce que tu en ressortes un secret [de sagesse] ne le quitte pas. Ensuite, tu passeras au second [nom], *Adonay* ; interroge-le sur son fondement, et celui-ci te révélera son secret [...]. Ensuite tu relieras les deux [noms], tu les combineras, tu porteras toute ton attention et tu les interrogeras, et ils te feront part de profonds secrets [de sagesse] [...]. Puis tu permutteras [les lettres d']*Elohim*, et lui aussi te révélera ses secrets ».

(Hayyê ha-néfesh.)

Si l'on prend ensuite en considération les techniques respiratoires qui doivent accompagner la syllabation des Noms, on comprend comment on passe de cette syllabation à l'extase, et de l'extase à l'acquisition de pouvoirs magiques, puisque les lettres que le mystique combine sont les sons mêmes à travers lesquels Dieu a créé le monde. Cet aspect deviendra plus évident au xve siècle. Idel (1988a, p. 204-205) dira de Yohanan Alemanno, ami et inspirateur de Pic de la Mirandole, que pour lui « la charge symbolique du langage était en train de se transformer en une sorte d'ordre presque mathématique. Ainsi le symbolisme kabbalistique se transformait – ou, peut-être, se transformait à nouveau – en un langage magique incantatoire ».

Cela était possible parce que les éléments atomiques du texte (les lettres), pour Aboulafia, ont un sens en soi, indépendamment des syntagmes dans lesquels ils apparaissent. Chaque lettre est déjà un nom divin : « comme pour les lettres du Nom, chaque lettre est un nom en soi, sache que le Yod est un nom, et que YH est un nom » (*Peroush Havdalah de Rabbi 'Akibà*).

L'idée que le nom de Dieu peut être exprimé même par une simple lettre du *tetragrammaton* est également confirmée par l'usage qu'on avait d'écrire le nom divin dans de nombreux manuscrits. Je fais référence à Perani (2004, p. 131-143), où l'on voit qu'il était d'usage, dans les manuscrits hébraïques médiévaux, de représenter le nom divin à travers une disposition calligraphique de trois ou quatre Yod. Or le fait que ces manuscrits soient issus de milieu

italien nous encourage à soutenir l'hypothèse selon laquelle Dante avait connaissance de cette tradition.

Translittérons le Yod en I, comme Dante pouvait en effet le faire, et nous voilà en présence d'une source possible de la « volte-face » dantesque. Mais cette idée du nom divin n'est pas la seule que Dante semble avoir en commun avec Aboulafia.

Pour la kabbale extatique, le langage est un univers en soi, et la structure du langage représente la structure du réel. Dans les écrits de Philon d'Alexandrie déjà, on avait tenté de comparer l'essence intime de la Torah avec le Logos, le Monde des idées, et certaines conceptions platoniciennes avaient pénétré jusque dans la littérature aggadico-midrashique, qui voyait la Torah comme le schéma que Dieu avait utilisé pour créer le monde. La Torah éternelle était donc identifiée à la Sagesse et, dans de nombreux passages, à un monde des formes, un univers d'archétypes. Au XIII^e siècle, suivant une ligne clairement averroïste, Aboulafia posera une équation entre Torah et Intellect Actif, « la forme de toutes les formes des intellects séparés » (*Séfer Maftéah ha-Tokhahot*).

Pour Aboulafia toutefois, cette matrice de toutes les langues (qui ne fait qu'un avec la Torah éternelle, mais pas nécessairement avec la Torah écrite) ne coïncide pas encore avec l'hébreu. Aboulafia semble faire une distinction entre les vingt-deux lettres (et la Torah éternelle) comme matrice et l'hébreu comme langue mère du genre humain. Les vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque représentent les sons idéaux qui doivent présider à la création de chacune des soixante-dix autres langues existantes. Le fait que d'autres langues comptent davantage de voyelles dépend de variations dans la prononciation des vingt-deux lettres fondamentales (les autres sons étrangers seraient, pour le dire en termes modernes, des allophones des phonèmes fondamentaux)⁵.

Pour Aboulafia toujours, les vingt-deux lettres représentent tous les sons naturellement produits par les organes de la phonation. C'est la façon de combiner les lettres qui permet de donner naissance à d'autres langues. Le mot *zeruf* (combinaison) et le mot *lashon* (langue) ont la même valeur numérique (386) : connaître les lois combinatoires signifie connaître la clé de formation de chaque langage. Aboulafia admet que le choix de représenter ces sons à travers des signes graphiques est une affaire de convention, mais il parle d'une convention établie entre Dieu et les prophètes. Il connaît très bien les théories courantes du langage, d'après lesquelles les sons, pour certaines choses ou certains concepts, sont conventionnels (puisqu'il trouve cette idée aristotélico-stoïcienne

chez des auteurs comme Maimonide), mais il semble se tirer d'embarras grâce à une solution tout à fait moderne, c'est-à-dire en distinguant implicitement conventionalité et arbitrarité.

L'hébreu, comme toutes les langues, est né par convention (Aboulafia rejette l'idée, soutenue ailleurs, y compris dans le camp chrétien, selon laquelle un enfant laissé à lui-même après la naissance parlerait automatiquement hébreu), mais c'est la Langue Mère et Sainte parce que les noms donnés par Adam étaient *en accord avec la nature*, et non arbitrairement choisis. En ce sens, l'hébreu fut le *protolangage* et comme tel, il fut nécessaire pour créer toutes les autres langues, car « s'il n'y avait pas eu ce premier langage, il n'y aurait pas eu consensus mutuel pour donner à un objet un nom différent de celui qu'il avait auparavant, parce que la deuxième personne n'aurait pas compris le deuxième nom si elle n'avait pas connu le nom original, de façon à pouvoir se mettre d'accord sur le changement [...]. » (*Séfer or ha-Sékhel* ; cf. Idel 1989, p. 13-14.)

Aboulafia regrette le fait que son peuple ait, au cours de l'exil, oublié sa propre langue originelle, et il entend naturellement que le kabbaliste travaille à retrouver la vraie matrice des soixante-dix langues. Ce sera au Messie, en définitive, de révéler les secrets de la kabbale, et la différence entre les langues cessera à la fin des temps, quand chaque langue existante sera réabsorbée par la Langue Sacrée.

Il y a, une fois encore, quelque chose de commun entre les positions d'Aboulafia et de Dante. Aboulafia posait une équation entre Torah et Intellect Actif, et pour lui, le schéma grâce auquel Dieu avait créé le monde coïncidait avec le don linguistique qu'il avait fait à Adam, comme une sorte de matrice générative de toutes les langues qui ne coïncidait pas encore avec l'hébreu. On trouve donc, d'un côté, des influences averroïstes chez Aboulafia, qui le portent à croire en un Intellect Actif unique et commun à toute l'espèce humaine, et de l'autre, des sympathies averroïstes prouvées et indéniables chez Dante – ce que Nardi (1985, V) voit en tout cas comme une conception, d'origine avicenno-augustinienne, de la Sagesse divine, qui offre les formes à l'intellect possible. Les modistes eux-mêmes (surtout bolonais), ainsi que d'autres partisans d'une grammaire universelle, n'étaient pas étrangers à la veine averroïste. Nous sommes donc en présence d'une position philosophique commune qui, même sans chercher à démontrer d'influences directes, pouvait disposer nos deux auteurs à considérer le don des langues comme la remise d'une *forma locutionis*, matrice générative affine de l'Intellect Actif.

Ce n'est pas tout. Pour Aboulafia, l'hébreu était historiquement le *protolangage* ; mais le peuple élu avait, au cours de son exil, oublié cette langue originelle. D'où le fait qu'à l'époque de la confusion babélique, la langue d'Adam « s'éteignit toute », selon les mots de Dante dans le *Paradis*. Idel (1989, p. 17) cite un manuscrit inédit d'un disciple d'Aboulafia, où il est dit que :

[...] quiconque croit en la création du monde, s'il croit que les langues sont conventionnelles, doit aussi penser qu'il existe deux types de langue : la première est divine, née d'un pacte entre Dieu et Adam, et la seconde naturelle, fondée sur un pacte entre Adam, Eve et leurs enfants. La seconde est dérivée de la première, et la première ne fut connue que d'Adam et ne fut transmise à aucun de ses descendants, hormis Seth [...]. Et c'est ainsi que la tradition parvint jusqu'à Noé. Et la confusion des langues au temps de la dispersion ne se vérifia que pour le second type de langue, la langue naturelle.

Si l'on tient compte du fait que le terme « tradition » se réfère à la kabbale, alors le passage cité fait à nouveau allusion à une sagesse linguistique, à une *forma locutionis* comme ensemble de règles pour la construction de langues différentes.

Si la forme originelle n'est pas une langue, mais bien la matrice universelle des langues, non seulement la mutabilité historique même de l'hébreu s'en trouve confirmée, mais encore l'espoir que cette forme originelle puisse être retrouvée et à nouveau mise à profit (de différentes manières, évidemment, pour Aboulafia et pour Dante).

Toutes ces observations prendraient du sens si l'on pouvait démontrer que Dante était, d'une manière ou d'une autre, au fait de la pensée kabbalistique hébraïque et, en particulier, de celle d'Aboulafia.

Or Aboulafia était venu à Rome en 1260, resté en Italie jusqu'en 1271 et revenu à Rome en 1280 dans l'idée de convertir le pape. Il était ensuite passé en Sicile, où l'on perd sa trace à la fin des années 1290. Ses idées ont donc sans aucun doute influencé le milieu hébraïque italien. On assiste en effet, en 1290, à un débat entre Hillel de Vérone (qui avait probablement rencontré Aboulafia vingt ans auparavant) et Zerahya de Barcelone, arrivé en Italie au début des années 1270 (cf. Genot-Bismuth 1988, II). Hillel, qui fréquente alors les milieux bolonais, écrit à Zerahya en reprenant la question – autrefois posée par Hérodote – de savoir dans quelle langue

s'exprimerait un enfant élevé sans être exposé à aucune sorte de stimulus linguistique. Pour Hillel (qui semble ignorer ou négliger le fait qu'Aboulafia n'était pas du même avis), l'enfant s'exprimerait dans cet hébreu qui avait été originellement donné à l'homme par nature. Zerahya répond en l'accusant d'avoir cédé aux sirènes des « incirconcis » bolonais. Les sons émis par un enfant non exposé à une éducation linguistique, objecte-t-il, seraient semblables aux aboiements d'un chien, et l'on ne peut soutenir que la langue sacrée ait été donnée à l'homme par nature, parce que l'homme ne possède l'aptitude au langage qu'en puissance et n'apprend à parler qu'au moyen d'une éducation de ses organes phonateurs⁶.

Cette querelle suffirait à montrer que la thématique aboulafienne était débattue dans la péninsule, en particulier dans ce milieu bolonais qui aurait influencé Dante (et dont, d'après Maria Corti, il aurait assimilé beaucoup d'idées sur la *forma locutionis*). Mais Genot-Bismuth donne d'autres informations sur cette fin de siècle, où l'on verra plus tard un Yéhouda de Rome donner des leçons sur la *Divine Comédie* pour ses coreligionnaires, ou un Lionello di Ser Daniele faire de même en utilisant une *Divine Comédie* translittérée en hébreu, sans parler d'un personnage comme Immanuel de Rome qui semble, dans ses compositions poétiques, prendre à contre-pied les thèmes dantesques et aspirer presque à la composition d'une contre-*Comédie* hébraïque⁷.

Il ne s'agit pas uniquement d'influence dantesque sur le milieu hébraïque italien. Genot-Bismuth apporte même la preuve d'influences contraires, allant jusqu'à suggérer une origine hébraïque à la théorie des quatre sens de l'Écriture qui apparaît dans l'*Épître XIII* de Dante – thèse peut-être audacieuse, si l'on pense à l'abondance de sources chrétiennes dont Dante pouvait disposer sur ce thème. Bien moins hardie, et néanmoins convaincante à de nombreux égards, est la thèse selon laquelle Dante pourrait avoir recueilli précisément à Bologne, dans les années qui suivirent la polémique Hillel-Zerahya, des échos de ce débat judaïque.

On pourrait dire que Dante se rapproche dans le DV de la thèse de Hillel (ou de ses inspireurs chrétiens, comme Zerahya le lui reprochait), alors que dans le *Paradis* XXVI, il se convertit à celle de Zerahya, qui était aussi celle d'Aboulafia – si ce n'est qu'à l'époque où Dante écrit le DV, il aurait déjà pu connaître les opinions de l'un et de l'autre.

Bien que Genot-Bismuth prouve que certaines contributions historiographiques d'origine hébraïque feraient voir un jeu de suggestions et de reprises à travers le *De regimine principum* de

Gilles de Rome, il suffirait de reconnaître l'existence d'un climat où les idées circulaient à l'intérieur d'une polémique constante, faite de débats écrits et oraux, entre l'Église et la Synagogue (cf. Calimani 1987, VIII). Certainement, si avant la Renaissance, un penseur chrétien s'était rapproché de la doctrine des juifs, il ne l'aurait pas admis publiquement. La communauté hébraïque appartenait à cette catégorie de parias, comme les hérétiques, que le Moyen Âge officiel semble – comme le dit efficacement Le Goff (1964, p. 373) – détester et admirer à la fois, dans un mélange d'attirance et de peur, en les tenant à distance mais tout en fixant cette distance de manière suffisamment proche pour les avoir à portée de main, de sorte que « ce qu'on appelle charité à leur égard ressemble à l'attitude du chat jouant avec la souris ».

Avant sa réévaluation par l'humanisme, on ne disposait que d'informations imprécises sur la kabbale, que l'on confondait avec la nécromancie. On a suggéré par ailleurs (Gorni 1990, VII) que Dante cite avec trop d'insistance différents arts magiques et divinatoires dans la *Divine Comédie* (astrologie, chiromancie, physiognomonie, géomancie, pyromancie, hydromancie et, naturellement, les nécromants) : il était, en quelque sorte, très au fait d'une culture souterraine et marginale dont le kabbalisme faisait confusément partie, du moins d'après une vulgate courante.

Ainsi l'interprétation de la *forma locutionis* comme matrice universelle des langues, même sans être directement rattachée aux modistes, redevient séduisante.

Le seul inconvénient, c'est qu'il ne s'agit là que de suppositions, car il n'existe pas de preuves certaines de ces contacts – comme le faisait aussi remarquer Giulio Busi (2004) dans sa recension de Debenedetti Stow (2004), laquelle non seulement adhère passionnément aux hypothèses à peine exposées, mais tend à transformer nombre d'hypothèses en preuves définitives.

Néanmoins, quand on ne peut travailler que sur des textes, certaines analogies textuelles, bien qu'elles ne puissent être adoptées comme des preuves, n'en doivent pas moins être soulignées d'une manière ou d'une autre, ne serait-ce que pour encourager de futures recherches.

Nous concluons en imaginant que Dante, dans son voyage *post mortem* au Paradis – et non son voyage littéraire –, rencontre Aboulafia. Ils pourraient à cette heure converser aimablement, se

jouant peut-être de nos efforts pour comprendre s'ils ont eu, oui ou non, quelque chose en commun. Si Adam venait alors s'introduire dans leur discussion, il serait intéressant de savoir quel type de langage parleraient ces trois-là pour pouvoir s'entendre. Mais comme celui qui écrit ici n'a pas vraiment confiance en l'existence d'une Langue Parfaite originaire, il préfère penser que les Anges, peut-être, s'occupent d'assurer un excellent service de traduction simultanée.

1. « La langue en moi créée s'éteignit toute/ avant qu'à son ouvrage inachevable/ se fût la gent de Nemrod a heurtée ;/ car nul effet de raison sur la terre/ ne peut durer toujours, quand vos plaisirs/ selon que le ciel mue se renouvellent./ Que l'homme parle est œuvre de nature ;/ mais en quels mots ou quels, nature laisse / que vous fassiez comme mieux vous agréer./ Avant qu'au deuil d'enfer je descendisse,/ sur terre *I* fut le nom du bien suprême/ d'où me vient l'allégresse où je m'enrobe ;/ puis il se nomma *EL* ; et c'est dans l'ordre,/ car aux mortels coutume est comme feuille/ en l'arbre, qui s'en va, et vient une autre. » (trad. André Pézard.) (N.d.T.)

2. L'original est Même un hébraïste contemporain comme Chouraqui traduit : « Poétisez pour Elohim, chantez son nom ; frayez passages au chevalier des nues : Yah est son nom ! Exultez en face de lui ! »

3. Reynolds nous rappelle ce député texan du XIX^e siècle qui s'était opposé à l'introduction de l'enseignement des langues étrangères à l'école en affirmant : « Si l'anglais était suffisant pour Notre Seigneur Jésus-Christ, il le sera pour nous aussi. »

4. Toutes les informations sur Aboulafia et les citations qui suivent sont dues à Idel (1988a, 1988b, 1988c, 1989).

5. D'autres kabbalistes relèvent que les chrétiens ne possèdent pas la lettre Het et que les arabes ne connaissent pas la lettre Peh. À la Renaissance Yohanan Alemanno affirmera que les différences de prononciation par rapport aux 22 lettres de l'alphabet hébreu sont à rapprocher du cri des animaux (certains sons ressemblent au grognement du cochon, d'autres au coassement des grenouilles, d'autres encore au cri de la grue), si bien que le simple fait de prononcer d'autres sonorités révèle que les autres langues appartiennent à des peuples qui ont abandonné le droit chemin. En ce sens, la multiplication des lettres est une des causes de la confusion babélique. Alemanno est conscient que certains peuples étaient convaincus que leur langue était la meilleure au monde, et il cite Galien de l'avis duquel le grec est la langue la plus agréable et celle qui correspond le mieux aux lois de la raison, mais, sans toutefois oser le contredire, il avance que cela dérive du fait qu'il y a des affinités entre le grec, l'hébreu, l'arabe et l'assyrien.

6. Zorahya utilise une preuve que nous retrouverons, après la Renaissance, chez d'autres auteurs chrétiens – comme Walton, *In Biblia polyglotta prolegomena*, 1632, ou Vallesio, *De sacra philosophia*, 1652 : si ce don primitif d'une langue sacrée originelle avait eu lieu, tout homme, quelle que soit sa langue maternelle, devrait connaître pareillement cette langue sacrée par don inné.

7. Voir *Immanuello Romano, L'Inferno e il Paradiso*, Giorgio Battistoni dir., Firenze, Giuntina, 2000. Voir aussi Giorgio Battistoni, « Tramiti ebraici e fonti medievali accessibili a Dante. 2. Manoello Giudeo », *Labyrinthos* 27/28, 1995, p. 35-69 ; « Tramiti ebraici e fonti medievali accessibili a Dante. 3. Dante nel *Paradiso* di Manoello Giudeo,

POUR UNE HISTOIRE DE LA DÉNOTATION¹

¹. Une première version de ce chapitre a été publiée en anglais, sous le titre « Denotation », in U. Eco and C. Marmo éd., *On the Medieval Theory of Signs*, Amsterdam, Benjamins, 1989, puis en italien en appendice à Eco 1997. Je tiens à remercier Maria Teresa Beonio Brocchieri Fumagalli, Andrea Tabarroni, Roberto Lambertini et Costantino Marmo pour avoir discuté avec moi de ce texte et m'avoir apporté de précieuses suggestions. Bien sûr, ils ne sont pas responsables de l'usage que j'en ai fait.

La dénotation (avec sa contrepartie, la *connotation*) est considérée selon les cas comme une propriété ou une fonction (i) de termes particuliers (que dénote le terme *chien* ?), (ii) de propositions déclaratives (l'énoncé *le chien aboie* dénote un état du monde, c'est-à-dire qu'il y a, de fait, un chien qui aboie – mais dès lors que *le chien* est entendu comme s'il dénotait une espèce, c'est-à-dire tous les chiens, il pourrait alors dénoter une propriété commune à toute l'espèce canine), (iii) de phrases nominales et de descriptions définies (*le président de la République* peut dénoter, en fonction du contexte et de la circonstance d'énonciation, soit le président en fonction au moment de l'énonciation, soit la fonction prévue par la Constitution). Pour chacun de ces cas, il faut décider si la dénotation a à voir avec la signification, avec le référent ou avec l'acte de référence. En somme, entend-on par *dénotation* ce qui est signifié par le terme, la chose nommée ou, dans le cas des propositions, ce qui est le cas ou bien ce qui est pensé comme étant le cas, en tant que contenu propositionnel¹ ?

Dans la linguistique structurale, la « dénotation » a à voir avec la signification. Pour Hjelmslev (1943), la différence entre sémiotique dénotative et sémiotique connotative tient au fait que la première est une sémiotique dont le plan de l'expression n'est pas une sémiotique, tandis que la seconde est une sémiotique dont le plan de l'expression est une sémiotique. Barthes (1964) élabore lui aussi sa position à partir de Hjelmslev et développe une notion de dénotation tout à fait intensionnelle, dans laquelle il y a toujours, entre un signifiant et un signifié de premier degré (ou de degré zéro), une relation dénotative.

Dans les sémantiques componentielles, le terme a été utilisé pour indiquer la relation de sens exprimée par un terme lexical – comme dans le cas du terme *oncle*, qui exprime la relation « frère du père » (voir par exemple Leech 1974, p. 238). En bref, dans le milieu structuraliste, si nous nous référons à la distinction de Frege (1892), la dénotation se rapproche davantage du *Sinn* que de la *Bedeutung*, c'est-à-dire qu'elle est plus proche du sens que de la référence ou,

pour le dire en termes carnapiens, qu'elle aurait davantage à voir avec l'intension qu'avec l'extension.

Mais c'est le terme frégéen de *Bedeutung* qui est ambigu et qu'il faudrait, de fait, reformuler comme *Bezeichnung* (traduisible par *désignation*), puisque dans le lexique philosophique allemand, *Bedeutung* est généralement mis pour « signification », tandis que *Bezeichnung* est mis pour référence, désignation, et pour dénotation au sens extensionnel. Husserl dit par exemple, dans *Semiotik*, qu'un signe *signifie* – *bedeutet* – un sens et *désigne* – *bezeichnet* – une chose. C'est pourquoi, dans la tradition la plus récente de la sémantique anglo-saxonne qui s'inspire de Frege, *Bedeutung* est souvent traduit par *reference* ou *denotation* (voir par exemple Dummett 1973). L'utilisation des structuralistes en aurait été tout à fait retournée.

Avec « On Denoting » de Russell (1905), où la dénotation se différenciait de la signification, tout le cadre traditionnel de la philosophie analytique avait subi un changement radical, et cette direction avait été suivie par l'ensemble de la tradition philosophique anglo-saxonne. Notons par exemple qu'Ogden et Richards (1923) ou Morris (1946) disent, lorsque le chien de l'expérience de Pavlov réagit à une sonnerie, que la nourriture est le *denotatum* de la sonnette, tandis que la condition d'être comestible est le *significatum* de la sonnerie.

En ce sens, une expression dénote soit les individus, soit la classe d'individus dont elle est le nom, tandis qu'elle connote les propriétés sur la base desquelles ces individus sont reconnus comme membres de la classe en question. Si nous remplaçons ensuite (voir Carnap 1955) le couple *dénotation/connotation* par le couple *extension/intension*, la dénotation devient alors une fonction de la connotation.

Cependant, même en établissant que la dénotation est mise pour l'extension, celle-ci peut se référer (i) à une classe d'individus, (ii) à un individu effectivement existant (comme dans le cas de la stricte désignation des noms propres), (iii) à chaque membre d'une classe d'individus, (iv) à la valeur de vérité contenue dans une proposition assertive (de sorte qu'en chacun de ces domaines, le *denotatum* d'une proposition est ce qui est le cas, ou le fait que *p* soit le cas).

Lyons (1977) avait raisonnablement proposé d'utiliser *désignation* au lieu de *dénotation*, et d'utiliser *dénotation* de façon neutre, entre extension et intension : en ce sens, *chien* dénoterait la classe des chiens (ou peut-être quelque membre typique, ou exemplaire, de sa classe), tandis que *canin* dénoterait la propriété qui, une fois reconnue, permet d'affirmer qu'il est correct d'appliquer

l'expression. Mais comme cette proposition n'a pas eu beaucoup de succès, du moins dans la *koinè* analytique, la polysémie reste dominante.

1. Geach (1962 : 65) a suggéré que le terme *dénotation* soit « retiré du nombre des monnaies philosophiques en circulation » puisqu'il ne génère qu'« une triste histoire pleine de confusion ».

De Mill à Peirce

Le terme *dénotation* a été utilisé dans un sens explicitement extensionnel par John Stuart Mill dans son *System of Logic* (1843, I, 2, 5) : « le mot “blanc” dénote toutes les choses blanches, comme la neige, le papier, l’écume de la mer, etc. et implique, ou pour utiliser le langage des scolastiques, connote l’attribut de la blancheur ».

Peirce fut probablement le premier à se rendre compte que quelque chose n’allait pas dans cette solution, bien qu’il ait toujours utilisé *dénotation* au sens extensionnel – voyons comment il la définit en différentes occasions :

la référence directe d’un symbole à son objet ou dénotation (CP 1.559) ;

(la réplique d’)un Sinsigne Indicial Rhématique est influencée par le chameau réel qu’elle dénote (CP 2.261) ;

un signe doit dénoter une entité individuelle et signifier un caractère (CP 2.293) ;

un terme général dénote toute chose qui possède le caractère qu’elle signifie (CP 2.434) ;

toute assertion a une certaine fonction dénotative ou indicative (CP 5.429) ;

les signes sont désignatifs, dénotatifs ou indicatifs lorsque, comme les pronoms démonstratifs, ou comme un index pointé, ils dirigent brutalement les globes oculaires de l’esprit vers l’objet en question (CP 8.350).

Peirce avait parfaitement compris qu’en ce qui concerne la

dénotation, Mill ne suivait pas en réalité, comme il prétendait le faire, l'utilisation traditionnelle de la Scolastique. Les scolastiques (du moins jusqu'au *xiv^e* siècle) faisaient la distinction entre *significare* et *appellare*, et n'utilisaient pas *connotation* par opposition à *dénotation* mais plutôt comme forme additionnelle de signification :

L'opinion des meilleurs spécialistes de logique des *xiv^e*, *xv^e*, *xvi^e* siècles a sans doute été de considérer que la connotation était exclusivement utilisée, à cette époque, pour la référence à une seconde signification, c'est-à-dire (presque) pour la référence d'un terme relatif (comme *père*, *plus brillant*, etc.) au corrélat de l'objet qui dénote en premier lieu. Monsieur Mill a toutefois pensé qu'il était autorisé à la nier, sur la base de sa seule autorité, sans citer un seul passage d'aucun auteur de ce temps (CP 2.393).

Peirce développe la même argumentation en CP 2.431 et, plus loin, il fait remarquer qu'au Moyen Âge, l'opposition la plus commune était celle entre *significare* et *nominare*. Il observe ensuite la façon dont Mill emploie *connoter* au lieu de *significare*, utilisant donc *denotare* pour désigner, nommer ou faire référence. Il rappelle en outre le passage de Jean de Salisbury (*Metalogicus* II, 20) d'après lequel *nominatur singularia sed universalia significantur*, et conclut que le sens précis du mot *significare*, qui ne fut jamais véritablement observé à l'époque de Jean de Salisbury, ni avant ni après lui, glissa au contraire progressivement vers le sens de *denotare* (CP 2.434).

Pourtant, si Peirce comprend avec lucidité qu'à un moment donné, *significare* migre partiellement d'un paradigme intensionnel à un paradigme extensionnel, il n'est toutefois pas en mesure de reconnaître qu'au cours des siècles suivants, le terme conserve la plupart du temps un sens intensionnel. Ainsi, il accepte que la dénotation soit une catégorie extensionnelle (et il ne discute l'ouvrage de Mill que par rapport à la question de la connotation), alors que c'est vraiment *denotare*, initialement utilisé à mi-chemin entre extension et intension, qui finit par lui succéder (et Mill est le *terminus ad quem*) comme catégorie extensionnelle. Et si Peirce n'indique pas quand cela se produit pour la première fois, c'est que la solution à cette question était loin d'être simple.

D'Aristote au Moyen Âge

Platon déjà avait mis au clair qu'on peut sans doute signifier une idée en prononçant un terme particulier (*chien* par exemple), mais que c'est seulement en énonçant une proposition (comme *ce chien aboie*) qu'on peut dire que quelque chose *est le cas* et donc *dire vrai ou faux*.

Quant à Aristote, dans le fameux passage 16a (et suiv.) du *De interpretatione*, il trace un triangle sémiotique dans lequel les mots sont, d'un côté, liés aux concepts (ou aux passions de l'âme) et de l'autre, aux choses. Aristote dit que les mots sont les « symboles » des passions, et par symbole, il entend un expédient conventionnel ou arbitraire. Il est pourtant vrai, comme nous le verrons ensuite, qu'il soutient aussi que les mots peuvent être considérés comme les « symptômes » (*semeia*) des passions, mais il le dit au sens où toute émission verbale peut, avant tout, être un symptôme du fait que l'émetteur a quelque chose à l'esprit. Quant aux passions de l'âme, elles sont en revanche les apparences ou les icônes des choses. Mais pour la théorie aristotélicienne, on connaît les choses à travers les passions de l'âme, sans qu'il y ait de lien direct entre symboles et choses. Nous nommons les choses en comprenant leurs icônes, c'est-à-dire les idées correspondantes que les choses suscitent dans notre esprit¹. Pour indiquer cette relation symbolique, Aristote n'emploie pas le mot *semainein* (qu'on pourrait presque traduire par *significare*) mais en beaucoup d'autres circonstances, il utilise ce verbe pour indiquer la relation entre mots et concepts (voir figure 1).

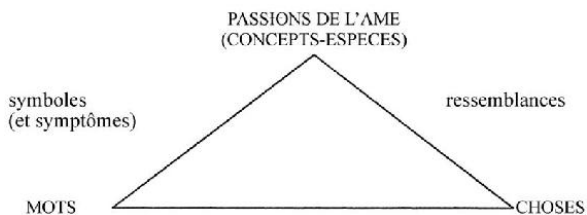


Figure 1

Pour Aristote, comme pour Platon, les termes isolés n'affirment rien au sujet de ce qui est le cas, mais ils signifient une pensée. Quant aux énoncés ou aux expressions complexes, ils signifient eux aussi une pensée, mais un type particulier d'énoncés (un énoncé affirmatif ou une proposition) affirme un état de choses vrai ou faux. Aristote ne dit pas que les affirmations *signifient* ce qui est vrai ou faux, mais plutôt qu'elles *disent* (le verbe utilisé est *legein*) qu'une chose A donnée appartient (le verbe est *uparkein*) à une chose B donnée.

On est ainsi déjà confronté avec Aristote à trois questions qui seront largement débattues tout au long du Moyen Âge, à savoir : (i) si les signes signifient, en premier lieu, les concepts (et ne peuvent faire référence aux choses que grâce à la médiation des concepts), ou s'ils peuvent au contraire signifier, désigner ou dénoter les choses ; (ii) quelle est la différence entre faire référence à une classe d'individus ou faire référence à un individu concret ; (iii) quelle est la différence entre la corrélation *signes-concepts-choses individuelles* et la corrélation *énoncés-contenu propositionnel-état de choses extralinguistique*.

On ne peut prétendre que les penseurs médiévaux aient eu dès le début une idée claire de ces différentes problématiques ; tout au plus, on peut affirmer que la question (i) fut débattue très tôt (au moins à partir de l'époque d'Anselme d'Aoste) sous la forme de l'opposition entre *significare* et *nominare* ou *appellare* ; (ii) qu'elle fut probablement posée pour la première fois par Petrus Hispanus à travers la distinction entre *suppositio naturalis* et *suppositio accidentalis* ; (iii) qu'elle fut abordée de différentes manières à partir de Boèce – mais alors que parmi les commentateurs d'Aristote, le débat sur la relation de signification avançait indépendamment de celui sur les assertions vraies ou fausses, pour de nombreux grammairiens, ainsi que pour les théoriciens de la *suppositio*, les deux thèmes interféraient largement, jusqu'à ce qu'ils devinssent, avec Bacon et Ockham, totalement interchangeables.

Le destin de termes comme *denotatio* et *designatio* est lié à

l'histoire de l'opposition entre *significatio* et *nominatio*. Il semble que ces termes aient été employés pendant longtemps (au moins jusqu'au XIV^e siècle) tantôt au sens intensionnel, tantôt au sens extensionnel. Il s'agissait de termes déjà présents dans le lexique latin qui signifiaient, parmi de nombreuses autres acceptions, « tenir lieu de signe de quelque chose » – sans qu'il importe de savoir si ce quelque chose était un concept ou une chose. Dans le cas de *designatio*, l'étymologie se manifeste d'elle-même, tandis que dans le cas de *denotatio*, il faut se rappeler que le terme *nota* indiquait un signe, un *token*, un symbole, quelque chose qui renvoyait à quelque chose d'autre (voir également Lyons 1968, 9). D'après Maierú (1972, p. 394), le *symbolon* d'Aristote était en effet généralement traduit par *nota* : « *nota vero est quae rem quamquam designat. Quo fit ut omne nomen nota sit* » (Boèce, *In Top. Cic.* 1111b).

Il importe donc de vérifier (i) ce qui est arrivé au terme *significatio*, et (ii) quand *denotatio* (ainsi que *designatio*) apparaît connexe à *significatio* et quand il apparaît au contraire en opposition à ce dernier.

En ce qui concerne *denotatio*, il est intéressant d'enregistrer son occurrence dans chacune des trois acceptions suivantes : (i) sens intensionnel *fort* (la dénotation est en relation avec la signification) ; (ii) sens extensionnel *fort* (la dénotation est en relation avec les choses ou l'état de choses) ; (iii) sens *faible* (la dénotation reste suspendue entre intension et extension, avec de bonnes raisons de pencher pour l'intension).

Nous verrons que jusqu'au XIV^e siècle au moins, c'est le sens faible qui prédominera.

1. Lo Piparo (2003) a récemment proposé une interprétation différente de ce passage, d'après laquelle les affections de l'âme ne seraient pas des images mentales des choses, mais des manières d'être de la pensée, des modalités cognitives (comme le fait de penser, d'avoir peur, d'éprouver de la joie). De même, les *pragmata* ne peuvent être ni les choses réelles, ni les faits en général, autrement on ne pourrait pas comprendre pourquoi, dans d'autres parties de son œuvre, Aristote dit qu'on peut les penser comme inexistantes ou fausses, tel l'hircocerv, ou comme des événements qui peuvent exister mais dont il est impossible de démontrer l'existence. Voir (dans ce volume) la reprise de ces positions de Lo Piparo dans l'essai « Sur l'aboiement du chien » (paragraphe 2.5). Il me semble toutefois que, même si l'on acceptait cette lecture, cela ne changerait pas la nature du problème qui nous occupe.

3

Boèce

À partir d'Augustin, et jusqu'au XIII^e siècle, la possibilité de faire référence aux choses est toujours médiatisée par le signifié. Pour Augustin, « *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire* » (*De doctrina christiana* II, 1, 1) et la signification est l'action qu'un signe accomplit sur l'esprit. Ce n'est qu'à travers cette médiation qu'il peut ensuite se référer aux choses (voir figure 2).

Boèce avait déjà introduit le terme *propositio* pour indiquer les expressions complexes qui affirment la vérité ou la fausseté d'une chose. Il est difficile d'établir si, par proposition, il entendait l'expression ou le contenu correspondant, mais il est clair que la vérité et la fausseté étaient connexes aux propositions et non aux termes isolés. Boèce soutient que les termes isolés signifient le concept correspondant ou l'universel, et il prend *significare* – ainsi que *designare*, mais plus rarement – au sens intensionnel. Les mots sont des instruments conventionnels qui servent à rendre manifestes les pensées, *sensa* ou *sententias* (in *De int.* I). Les mots ne désignent pas les *res subiectae* mais les *passiones animae*. On peut, tout au plus, dire de la chose désignée qu'elle est « sous-tendue par son concept » (*significationi supposita* ou *suppositum*, cf. De Rijk 1962-67, p. 180-181).

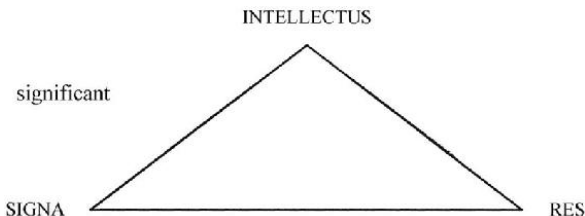


Figure 2

Dans son premier commentaire au *Peri hermeneias*, II, débattant la question de savoir si les mots se réfèrent directement aux concepts, ou au contraire aux choses, Boèce utilise dans les deux cas l'expression *designare*. Il dit en effet que *vox vero conceptiones animi intellectusque significat* et que *voces vero quae intellectus designant* puis, parlant de *litterae*, *voces*, *intellectus*, *res*, il soutient que *litterae verba nominaque significant* et que *haec vero (nomina) principaliter quidem intellectus secundo vero loco res quoque designant. Intellectus vero ipsi nihil aliud nisi rerum significativi sunt*. Dans *Arist. Categ.* (col. 159 B4-C8), il dit que *prima igitur illa fuit nominum positio per quam vel intellectui subiecta vel sensibus designaret*. Il me semble que *designare* et *significare* sont ici considérés comme plus ou moins équivalents.

Pour Boèce également, les mots signifient donc les concepts et c'est seulement en conséquence qu'ils peuvent faire référence aux choses (voir figure 3).

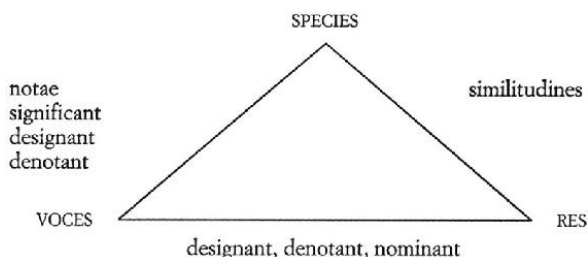


Figure 3

L'appellatio d'Anselme

C'est grâce à la théorie de l'*appellatio* qu'Anselme d'Aoste établit, dans le *De grammatico*, une distinction plus nette entre signification et référence.

Élaborant sa théorie aristotélicienne des paronymes, Anselme dit que lorsque nous appelons une personne donnée *grammaticus*, nous utilisons ce mot de façon paronymique. Le mot signifie toujours la qualité d'être un grammairien, mais il est employé pour se référer à un homme spécifique. Pour indiquer la référence, Anselme utilise donc le terme *appellatio* et pour indiquer la signification, il utilise *significatio*¹.

C'est une distinction du même type entre signifier et nommer qu'adopte Abélard.

1. « *Satis mihi probasti grammaticum non significare hominem [...]. Ante dicebas grammaticum significare hominem scientem grammaticam [...] [sed] [...] sufficienter probatum est grammaticum non esse appellativum grammaticae sed hominis, nec esse significativum hominis sed grammaticae.* » (*De grammatico* 4.30 et suiv.)

Abélard

Il est impossible de repérer, chez Abélard, une terminologie logique fixée une fois pour toutes, du fait qu'il utilise souvent les mêmes termes dans un sens ambigu. Il est toutefois le premier auteur chez qui la distinction entre aspects intensionnels et extensionnels est posée de façon claire (mais pas toujours précise du point de vue terminologique). Il parle donc indifféremment de *significatio de rebus* et de *significatio de intellectibus*, mais il considère que le sens principal de *significatio* est (dirions-nous) intensionnel, suivant la tradition anti-aristotélicienne, en vertu de quoi *significare* veut dire *constituere* ou « générer » un concept mental.

Dans *Ingredientibus* (éd. Geyer, p. 307), Abélard affirme sans ambiguïté que le plan de l'intellect est la médiation nécessaire entre les choses et les concepts. « Non seulement la *significatio intellectum* est une *significatio* privilégiée, mais elle est l'unique fonction sémantique légitime d'un nom, la seule dont un dialecticien doive se rappeler dans l'examen du discours. » (Beonio-Brocchieri Fumagalli 1969, p. 37.)

Mais si nous prenons en considération les différents contextes dans lesquels des termes comme *significare*, *designare*, *denotare*, *nominare*, *appellare* sont confrontés les uns aux autres, nous pouvons soutenir qu'Abélard utilise *significare* pour se référer à l'*intellectus* généré dans l'esprit de l'auditeur, *nominare* pour indiquer au contraire la fonction référentielle et – du moins dans certaines pages de la *Dialectica*, mais de manière indubitable – *designare* et *denotare* pour indiquer la relation entre un mot et sa définition ou *sententia* (la *sententia* étant le sens que nous appellerions « encyclopédique » du terme, dont la définition représente une sélection dictionnaire particulière, propre à désambiguïser le sens du terme lui-même)¹.

On a déjà souligné que la terminologie d'Abélard est souvent contradictoire, mais aussi que *designare* et *denotare* avaient jusqu'alors un statut décidément peu défini. Dans certains passages, on trouve *designare* avec un sens extensionnel fort, par exemple dans *Dialectica* I, III, 2, 1 (p. 119), où Abélard débat avec ceux qui soutiennent que les termes syncatégorématiques ne donnent pas lieu à des concepts, mais n'indiquent au contraire que quelques *res subiectae*. Dans ce passage en particulier, Abélard parle donc d'une désignation possible des choses et semble utiliser *designare* pour indiquer le premier acte d'imposition d'un nom aux choses (comme une sorte de baptême où se noue un lien de désignation strict entre celui qui nomme et la chose nommée). Qu'on se réfère par exemple à *Dialectica* I, III, 1, 3 (p. 114) : « *ad res designandas impositae* ».

Il est également vrai que dans certains passages (par exemple, I, III, 3, 1, p. 123), *designare* et *denotare* ne semblent pas avoir le même sens, tandis que dans d'autres (comme I, II, 3, 9, p. 97 et I, III, 3, 1, p. 121), *designare* suggère une interprétation intensionnelle.

On trouve ensuite deux contextes (in I, III, 1, 1, p. 112-113) dans lesquels la désignation est la relation entre un nom et la définition correspondante, et où la dénotation est explicitement liée au sens (ou *sententia*) d'une expression.

En s'opposant à ceux qui soutenaient que les choses auxquelles a été imposée la *vox* sont directement significées par la voix elle-même, Abélard souligne que les noms signifient *ea sola quae in voce denotantur atque in sententia ipsius tenentur*, puis il ajoute que les mots ne signifient pas toutes les choses qu'ils sont en mesure de nommer, mais seulement ce qu'ils désignent à travers une définition, comme *animal* signifie une substance animée sensible, c'est-à-dire exactement ce qui est *dénoté* par (ou dans) le mot (voir figure 4)².

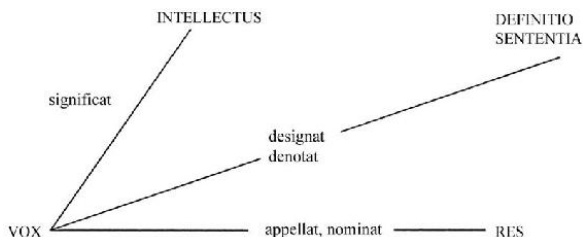


Figure 4

Il est alors évident que la désignation tout comme la dénotation maintiennent résolument un sens intensionnel fort, et sont ramenées à la relation entre une expression et son contenu définitoire correspondant.

Quant à la signification, elle n'a rien à voir avec le fait de donner un nom aux choses, en tant qu'elle continue d'exister *nominatis rebus destructis*, de façon à rendre possible la compréhension du sens de *nulla rosa est (Ingredientibus*, éd. Geyer, p. 309).

Abélard opère en outre une distinction entre deux acceptions précises de la *signification*, qui suscitent encore aujourd'hui une grande perplexité. Spade (1982) a mis en évidence le fait que, pour les scolastiques, la *significatio* n'est pas le sens : un terme signifie ce qu'il réussit à faire venir à l'esprit de quelqu'un (et c'est là sans doute le sens entendu par Augustin) et de cette façon, la signification, à la différence du sens, est une espèce de la relation causale. Le sens (qu'il soit un corrélat mental, un contenu sémantique, une intension, ou n'importe quelle forme d'entité noématique, idéale ou culturelle), au Moyen Âge comme dans l'ensemble de la tradition aristotélicienne, n'est donc pas représenté par le terme *significatio*, mais par *sententia* ou par *definitio*.

Il est vrai que dans la tradition médiévale, on peut trouver soit *significare* comme *constituere intellectus*, soit l'expression *significare speciem* (qui semble plus proche d'une notion non causale de signification), mais il faut attendre Abélard pour que cette distinction soit mise au clair : un mot *significat* causalement quelque chose pour l'esprit, tandis que ce même mot est corrélié, à travers la désignation et/ou la dénotation, à un sens – en d'autres termes, à une *sententia* ou à une définition.

Ce qu'Abélard théorisait n'était donc pas un triangle sémiotique, mais plutôt une sorte de carré selon lequel une *vox* (i) *significat intellectus*, (ii) *designat vel denotat sententiam vel definitionem* et (iii) *nominat vel appellat res*.

1. Dans la *Dialectica* V, II (*De definitionibus*, éd. De Rijk, Assen, 1956, p. 594), un *nomen* est, de toute évidence, *determinativum* de toutes les différences possibles d'une chose, et c'est précisément en entendant prononcer un nom que nous sommes en mesure de les comprendre (*intelligere*) toutes ; la *sententia* comprend en son sein toutes ces différences, tandis que la *definitio* n'en pose que quelques-unes, c'est-à-dire celles qui servent à déterminer le sens d'un nom à l'intérieur d'une proposition, éliminant ainsi toutes les ambiguïtés : « *Sic enim plures aliae sint ipsius differentiae constitutivae quae*

omnes in nomine corporis intelligi dicantur, non totam corporis sententiam haec definitio tenet, sicut enim nec hominis definitio animal rationale et mortale vel animal gressibile bipes. Sicut enim hominis nomen omnium differentiarum suarum determinativum sit, omnes in ipso oportet intelligi; non tamen omnes in definitione ipsius poni convenit propter vitium superfluae locutionis [...]. Cum autem bipes et gressibilis et perceptibilis disciplinae ac multae quoque formae fortasse aliae hominis sint differentiae, quae omnes in nomine hominis determinari dicantur [...] apparet hominis sententiam in definitionem ipsius totam non claudi sed secundum quamdam partem constitutionis suae ipsius definiri. Sufficiunt itaque ad definiendum quae non sufficiunt ad constituendum. »

2. « Manifestum est eos [Garmundus] velle vocabula non omnia illa significare quae nominant, sed ea tantum quae definite designant, ut animal substantiam animatam sensibilem aut ut album albedinem, quae semper in ipsis denotantur. »

Thomas d'Aquin

Dans son commentaire au *De interpretatione*, Thomas d'Aquin, par ailleurs fidèle aux positions d'Aristote, après avoir distingué la première opération de l'intellect (perception ou *simplex apprehensio*) de la seconde (*scilicet de enunciatione affirmativa et negativa*), définit l'*interpretatio* comme *vox significativa quae per se aliud significat, sive complexa sive incomplexa* (*Proemium* 2). Mais aussitôt après, il explique que les substantifs et les verbes ne sont que les « principes » de l'interprétation, laquelle est exclusivement identifiée à l'*oratio*, c'est-à-dire à toutes ces propositions *in qua verum et falsum inveniuntur*.

À ce stade, il emploie donc *significare* pour les substantifs et les verbes (I, ii, 14), ainsi que pour ces voix qui signifient naturellement, comme le gémissement des malades et les sons émis par les animaux : ceux-ci ne signifient pas immédiatement les choses elles-mêmes, mais les concepts généraux et c'est seulement *eis mediantibus* qu'ils se réfèrent aux *singularia*¹.

Par la suite, il affirme que le nom signifie sa définition (I, ii, 20). En effet, lorsque Thomas parle de composition et de division, c'est-à-dire d'affirmation et de négation, il dit que la première « *significat [...] coniunctionem* » et que la seconde « *significat [...] rerum separationem* » (I, iii, 26) ; mais sur ce point également (où le langage fait référence à ce qui est ou n'est pas le cas), c'est manifestement une opération de l'intellect qui est signifiée. Seul l'intellect, dont les opérations sont signifiées, peut être défini comme vrai ou faux par rapport à l'état de choses effectif : « *intellectus dicitur verum secundum quod conformatur rei* » (I, iii, 28). Une expression ne peut être ni vraie, ni fausse ; seul le signe *significat* une opération vraie ou fausse de l'intellect².

Le verbe *denotare*, sous toutes ses formes, revient 105 fois dans le lexique thomiste (à quoi s'ajoutent deux cas de *denotatio*), mais Thomas semble ne l'avoir jamais utilisé au sens extensionnel fort, c'est-à-dire qu'il ne l'a jamais utilisé pour dire qu'une proposition donnée dénote un état de choses, ou qu'un terme dénote une chose³.

Parfois, il est employé dans le sens de « signifier métaphoriquement ou symboliquement que... ». Qu'on se réfère par exemple à son commentaire *In Job* 10, où il affirme que le lion est mis pour Job (« *in denotatione Job rugitus leonis* »). On trouve un passage ambigu dans *III Sent.* 7.3.2, où il est dit : « *Similiter est falsa : "Filius Dei est praedestinatus", cum non ponatur aliquid respectu cuius possit antecessio denotari.* » Dans ce cas cependant, on peut affirmer que ce dont Thomas discute est l'opération mentale qui porte à la compréhension d'une séquence temporelle.

1. « *Non enim potest esse quod significant immediate ipsas res, ut ex ipso modo significandi apparet : significat enim hoc nomen homo naturam humanam in abstractione a singularibus. Unde non potest esse quod significet immediate hominem singularem [...]. Ideo necesse fuit Aristoteli dicere quod voces significant intellectus conceptiones immediate et eis mediantibus res.* » (*De int.* I, ii, 15.)

2. « *Unde haec vox, homo est asinus, est vere vox et vere signum ; sed quia est signum falsi, ideo dicitur falsa* » (I, 3, 31). « *Nomina significant aliquid, scilicet quosdam conceptus simplices, licet rerum compositarum* » (I, 3, 9).

3. La préposition *per* « dénote la cause instrumentale » (*IV Sent.* 1.1.4). Il affirme ailleurs que « *praedicatio per causam potest [...] exponi per propositionem denotantem habitudinem causae* » (*I Sent.* 30.1.1) ou que « *dicitur Christus sine additione, ad denotandum quod oleo invisibili unctus est [...]* » (*Super Ev. Matthaei* 1.4). Dans tous ces cas, comme dans d'autres semblables, le terme *denotatio* est toujours utilisé au sens le plus faible.

La suppositio

Des auteurs comme Boèce, Abélard ou Thomas d'Aquin, davantage liés au problème de la signification qu'à celui de la dénomination, s'intéressaient en première instance aux aspects psychologiques (*cognitifs*, dirions-nous aujourd'hui) du langage. Il arrive toutefois que certains chercheurs contemporains, s'intéressant à la redécouverte des premières élaborations médiévales d'une sémantique vériconditionnelle moderne, considèrent l'ensemble de la question de la signification comme un problème très embarrassant, qui altère la pureté de l'approche extensionnelle telle qu'elle a été apparemment établie par la théorie de la *suppositio*¹.

Dans sa plus mûre formulation, la supposition est le rôle que joue un terme, une fois inséré dans une proposition, de façon à se référer au contexte extralinguistique. Mais long et sinueux est le chemin séparant les premières notions, vagues, de *suppositum* des théories les plus élaborées, comme celle d'Ockham ; De Rijk (1962-67 et 1982, note 16) retrace le parcours le long duquel, en discutant de la relation entre un terme et la chose à laquelle elle se réfère, la notion de signification (comme la relation entre mots et concepts, ou espèces, ou universels, ou définitions) devient de moins en moins importante.

On voit par exemple (De Rijk 1982, p. 161 et suiv.) que les disciples de Priscien parlaient des noms, comme signifiant une substance en même temps qu'une qualité, où la seconde représentait sans doute la nature universelle de la chose, et la première, en revanche, la chose individuelle ; on trouvait donc déjà, au XII^e siècle, *supponere* comme équivalent de *significare substantiam*, c'est-à-dire signifier la chose individuelle. Pourtant, il est également vrai que des auteurs comme Guillaume de Conches insistent sur le fait que les noms ne signifient ni la substance et la qualité, ni

l'existence réelle, mais seulement la nature universelle, et que la distinction entre signification (de concepts et espèces) et dénomination (dénotation de choses individuelles concrètes – voir par exemple l'*Ars meliduna*) est encore maintenue tout au long du XIII^e siècle.

Il est cependant évident que dans le domaine de la logique et de la grammaire, petit à petit, l'approche cognitive est dépassée par l'approche extensionnelle, tandis que « par phases successives, le sens effectif d'un terme se retrouve placé au centre de l'intérêt général, et la référence et la dénotation deviennent donc bien plus importants que la notion, trop abstraite, de signification. Ce qu'un terme signifie, en premier lieu, c'est l'objet concret auquel il peut être correctement appliqué » (De Rijk 1982, p. 167).

Malgré tout, cette nouvelle perspective n'est pas fréquemment exprimée à travers des termes comme *denotatio*, qui continuent à indiquer un domaine de sens plutôt indéterminé². Petrus Hispanus utilise par exemple *denotari* dans au moins un passage (*Tractatus* VII, 68), où il affirme que dans l'expression *sedentem possibile est ambulare*, ce n'est pas la concomitance entre s'asseoir et marcher qui est dénotée, mais celle entre être assis et avoir la possibilité (*potentia*) de marcher. Une fois encore, il est difficile d'établir si *denotare* a une fonction intensionnelle ou extensionnelle. En outre, Petrus considère *significare* dans un sens très large, puisque « *significatio termini, prout hic sumitur, est rei per vocem secundum placitum representatio* » (*Tractatus* VI, 2), et il est impossible de déterminer s'il faut considérer cette *res* comme un individu ou comme un universel (De Rijk 1982, p. 169).

Par ailleurs, Petrus introduit une véritable théorie extensionnelle uniquement en élaborant une notion de *suppositio* distincte de la signification (voir aussi Ponzio 1983, avec une référence intéressante à Peirce CP 5.320) : il dit en effet que *suppositio* et *significatio* diffèrent en ceci que la seconde concerne une imposition de la voix pour signifier une chose, tandis que la première est l'acception du terme lui-même (qui déjà en soi et *en première instance* signifie cette chose donnée) en tant qu'il est mis pour quelque chose en particulier³.

Il y a toutefois, dans la théorie de Petrus, une différence entre être mis extensionnellement pour une classe, et être mis intensionnellement pour un individu. Dans le premier cas, nous avons affaire à une supposition naturelle, dans le second, à une supposition accidentelle (*ibid.* 4). Suivant cette perspective, Petrus opère une distinction entre *suppositio* et *appellatio* : « *differt autem*

émise par un parlant effectif. Même lorsque les *voces* sont séparées des *res*, leur lien avec l'intellect conduit l'auteur dans le domaine de la psychologie ou le confine dans le domaine de l'ontologie, du moment où l'on fait se référer l'*intellectus*, à son tour, à la réalité. Quant à la théorie de la prédication, elle semble également très influencée par la prévalence de perspectives qui n'appartiennent pas à la logique ». C'est pourquoi les logiciens médiévaux « seraient arrivés à de bien meilleurs résultats s'ils avaient complètement abandonné la notion de signification elle-même » (De Rijk 1982, p. 173). On ne peut pourtant pas exiger des médiévaux d'avoir pensé en termes de sémantique vérifonctionnelle moderne.

2. Dans le Commentaire sur Priscien de Vienne (cf. De Rijk, *Logica modernorum*, p. 245), un nom *significat proprie vel appellative vel denotando de qua manerie rerum sit aliquid*, si bien que *denotare* semble encore relié à la signification de la nature universelle.

3. « *Suppositio vero est acceptio termini substantivi pro aliquo. Differunt autem suppositio et significatio, quia significatio est per impositionem vocis ad rem significandam, suppositio vero est acceptio ipsius termini iam significantis rem pro aliquo [...]. Quare significatio prior est suppositione.* » (Tractatus VI, 3.)

Bacon

Dans le *De signis* (éd. Fredborget *al.* 1978, dorénavant DS), Bacon élabore une classification des signes plutôt complexe (fondamentalement confirmée par d'autres œuvres du même auteur, comme le *Compendium studii teologiae*), qui présente différents éléments dotés d'intérêt sémiotique. Cette classification, qui a déjà été discutée¹, a montré que Bacon utilise les expressions *significare*, *significatio* et *significatum* dans un sens radicalement différent de leur sens traditionnel.

In DS II, 2, il affirme que *signum autem est illud quod oblatum sensui vel intellectui aliquid designat ipsi intellectui*. Une définition de ce type pourrait paraître semblable à celle d'Augustin – mais uniquement si l'on entend le *designat* baconien comme équivalent au *faciens in cogitationem venire* augustinien. Bacon et Augustin se distinguent pourtant par deux aspects, qui méritent d'être soulignés. D'abord, *oblatum sensui vel intellectui* signifie que Bacon, en ce qui concerne les qualités sensibles des signes, adopte une position moins radicale que celle d'Augustin, puisqu'il admet à plusieurs reprises qu'il peut aussi y avoir des signes intellectuels, au sens où les concepts peuvent eux aussi être considérés comme signes des choses perçues. Ensuite, pour Augustin, le signe produit quelque chose *dans* l'esprit, tandis que pour Bacon, un signe montre quelque chose (qui se trouve hors de l'esprit) à l'esprit.

Pour Bacon donc, les signes ne se réfèrent pas à leur référent à travers la médiation d'une espèce mentale, mais ils sont directement indiqués, ou posés, pour se référer immédiatement à un objet. Que cet objet soit un individu (une chose concrète), une espèce, un sentiment ou une passion de l'âme ne fait aucune différence. Ce qui compte, c'est qu'entre un signe et l'objet qu'il doit nommer, *il n'y ait préliminairement aucune médiation mentale*. L'esprit intervient, pour

ainsi dire, pour enregistrer la désignation advenue. Bacon utilise donc *significare* au sens exclusivement extensionnel.

Il faut cependant rappeler que Bacon distingue les signes naturels (symptômes physiques et icônes) des signes *ordinata ab anima et ex intentione animae*, c'est-à-dire les signes émis par un être humain dans une certaine intention.

Parmi les *signa ordinata ab anima*, il y a les mots et d'autres signes visuels de type conventionnel, comme le *circulus vini* que les tavernes utilisent pour emblème, mais aussi les marchandises exposées dans les vitrines, en tant qu'elles veulent dire que d'autres membres de la classe à laquelle elles appartiennent sont en vente à l'intérieur du magasin. Dans tous ces cas, Bacon parle d'*impositio*, c'est-à-dire d'un acte conventionnel à travers lequel une entité donnée doit être mise pour autre chose. Il est clair que pour Bacon, la convention ne coïncide pas avec l'arbitrarietà : les marchandises exposées en vitrine sont choisies conventionnellement, mais non arbitrairement (elles agissent comme une sorte de métonymie, le membre pour la classe). Le *circulus vini* est lui aussi désigné comme signe de manière conventionnelle mais non arbitraire, puisqu'il indique en effet les cerceaux qui tiennent les fûts, et qu'il agit donc à la fois comme synecdoque et comme métonymie, en représentant une partie du fût qui contient le vin prêt à être vendu.

Mais la plupart des exemples du DS sont issus du langage verbal ; c'est pourquoi, si l'on veut suivre la ligne de pensée de Bacon, mieux vaut ne pas s'éloigner de ce qui constitue probablement l'exemple principal d'un système de signes conventionnels et arbitraires.

Bacon n'est toutefois pas assez naïf pour soutenir que les mots signifient exclusivement les choses individuelles et concrètes. Il affirme qu'ils nomment les objets, mais que ces objets peuvent aussi exister dans un espace mental. En effet, les signes peuvent également nommer des non-entités, comme l'infini, le vide, la chimère et le non-être². Cela veut dire aussi que lorsque les mots signifient les espèces, c'est parce qu'ils indiquent extensionnellement une classe d'objets mentaux. La relation est toujours extensionnelle, et la correction de la référence n'est garantie que par la présence effective de l'objet signifié. Un mot ne signifie vraiment que si, et seulement si, l'objet qu'il signifie *est le cas* – ne fût-ce que le cas d'être pensé.

Il est vrai que Bacon dit : « *non enim sequitur : "signum in actu est, ergo res significata est", quia non entia possunt significari per voces sicut et entia* », mais cette position ne peut être ramenée à celle d'Abélard

soutenant que même une expression comme *nulla rosa est* signifie quelque chose. Dans le cas d'Abélard, *rosa* signifiait en tant que *significare* était considéré intensionnellement, et dans cette perspective, le nom signifiait le concept de la chose, même si la chose n'existait pas ou avait cessé d'exister. La position de Bacon est différente : quand on dit *il y a une rose* (et qu'il y ait une rose est le cas), le sens du mot est donné par la rose effective, concrète ; mais lorsqu'on fait la même affirmation et qu'il n'existe aucune rose, alors le mot *rose* ne se réfère pas à la rose effective, mais à l'image de la rose supposée que l'énonciateur a à l'esprit. Il y a deux référents différents, et en effet, le son *rose* lui-même est une occurrence de deux types lexicaux différents.

Considérons ce passage avec attention. Bacon affirme que « *vox significativa ad placitum potest imponi [...] omnibus rebus extra animam et in anima* », et il admet qu'on peut nommer conventionnellement aussi bien des entités mentales que des non-entités, mais il insiste surtout sur le fait qu'on ne peut signifier, à travers le même terme, à la fois l'objet singulier et l'espèce. Si, pour nommer une espèce (ou n'importe quelle autre affection intellectuelle), on compte utiliser le même mot qui a été utilisé pour nommer la chose correspondante, il faut alors donner lieu à une *secunda impositio*³.

Bacon entend ainsi mettre au clair le fait que dans l'expression *homo currit*, on n'utilise pas le mot *homo* dans le même sens que dans l'expression *homo est animal*. Dans le premier cas, le référent du mot est un individu ; dans le second, c'est une espèce. La même expression peut donc être employée suivant deux modalités ambiguës. Quand un client voit le cerceau qui dans une taverne fait la publicité du vin, s'il y a du vin, le cerceau signifie alors le vin effectif. S'il n'y a pas de vin, et que le client est induit en erreur par un signe qui se réfère à quelque chose qui n'est pas le cas, le référent du signe est alors l'idée ou l'image du vin qui a pris forme (erronément) dans l'esprit du client.

Pour ceux qui savent qu'il n'y a pas de vin, le cerceau a perdu sa significativité, de la même façon que lorsque nous employons les mêmes mots pour nous référer à des choses passées ou futures, nous ne les employons pas dans le même sens que lorsque nous indiquons des choses effectives et présentes. Quand nous parlons de Socrate, en nous référant donc à quelqu'un qui est mort, et que nous exprimons nos opinions sur lui, nous sommes en réalité en train d'utiliser l'expression *Socrate* dans un sens nouveau. Le mot *recipit aliam significationem per transsumptionem* ; il est utilisé de manière ambiguë par rapport au sens qu'il avait quand Socrate était vivant.

« *Corrupta re cui facta est impositio, non remanebit vox significativa* » (DS IV, 2, 147). Le terme linguistique demeure, mais (comme le dit Bacon au début de DS I, 1) il ne demeure que comme substance privée de la *ratio* ou de la corrélation sémantique qui avait fait de l'occurrence matérielle un mot.

De la même façon, lorsqu'un enfant meurt, ce qui reste de son père est la *substantia*, et non la *relatio paternitatis* (DS I, 1, 38).

Quand nous parlons de choses particulières, *certum est inquirenti quod facta impositione soli rei extra animam, impossibile est [quod] vox significet speciem rei tamquam signum datum ab anima et significativum ad placitum, quia vox significativa ad placitum non significat nisi per impositionem et institutione*, alors que la relation entre l'espèce mentale et la chose est psychologique (la tradition aristotélicienne le savait aussi), et non directement sémiotique. Bacon ne nie pas que les espèces puissent être les signes des choses, mais ils le sont de manière iconique : ce sont des signes naturels et non des signes *ordinata ab anima*. De cette façon, « *concessum est vocem soli rei imponi et non speciei* » (DS V, 163). Lorsqu'on décide d'utiliser le même terme pour nommer les espèces, on a affaire, comme cela a déjà été mis en évidence, à une seconde imposition.

Bacon démonte ainsi de manière définitive le triangle sémiotique qui avait été implicitement formulé à partir de Platon, suivant lequel la relation entre mots et référents est médiatisée par l'idée, par le concept ou par la définition. À ce stade, le côté gauche du triangle (c'est-à-dire la relation entre mots et concepts) est réduit à un phénomène exclusivement symptomatique (voir figure 6).

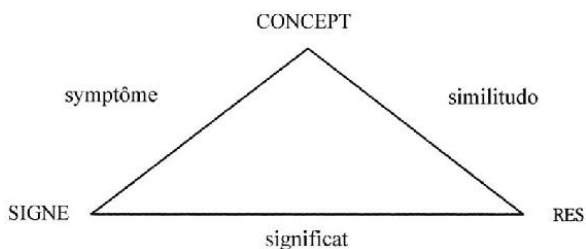


Figure 6

On s'est déjà demandé, dans l'essai « Sur l'aboïement du chien », si Bacon s'était fié à la traduction de Boèce du *De interpretatione* 16a, où *symbolon* et *semeion* étaient tous deux traduits par *nota*, et s'il était allé vérifier sur l'original, déduisant que les mots sont avant tout en relation exclusivement symptomatique avec les passions de

l'âme. Il interprète donc le passage d'Aristote suivant sa propre perspective (DS V, 166) : les mots sont, en substance, en relation symptomatique avec les espèces, et ils peuvent signifier, tout au plus, les espèces elles-mêmes mais uniquement de manière vicariale (*secunda impositio*), tandis que la seule vraie relation de signification est la relation entre les mots et les référents. Il omet le fait que, pour Aristote, les mots étaient en quelque sorte des symptômes des espèces par rapport à une séquence temporelle, mais qui *signifiaient* en tout cas les espèces, à tel point que nous ne pouvons comprendre les choses nommées que grâce à la médiation des espèces déjà connues.

Pour Aristote, et en général pour la tradition médiévale qui a précédé Bacon, l'extension était une fonction de l'intension, et pour s'assurer que quelque chose était le cas, il fallait d'abord comprendre la signification de la phrase énoncée. Pour Bacon en revanche, la signification de la phrase énoncée est le fait dont le référent est le cas.

Ce qui intéresse le plus Bacon est l'aspect extensionnel de toute cette question, et c'est la raison pour laquelle dans son traité, la relation entre les mots et ce qui est le cas tient une place centrale, tandis que la relation entre les mots et leur signification devient, tout au plus, une sous-espèce de la relation référentielle.

Ainsi on comprend pourquoi, dans le cadre de sa terminologie, le sens de *significatio* qui avait prévalu jusqu'alors a subi une transformation radicale. Avant Bacon, *nominantur singularia sed universalia significantur* ; avec Bacon et après lui, *significantur singularia*, ou du moins *significantur res* (bien qu'une *res* puisse aussi être une classe, un sentiment, une idée, une espèce).

1. Voir dans ce même volume l'essai « Sur l'abolement du chien ».

2. « *Non entia sicut infinitum, vacuum et chimaera, ipsum nichil sive pure non ens.* » (DS II, 2, 19 ; voir également II, 3, 27 et V, 162.)

3. « *Sed sic duplex impositio et duplex significatio, et aequivocatio, et haec omnia fieri possunt, quia voces sunt ad placitum nostrum imponendas.* » (DS V, 162.)

Duns Scot et les modistes

Duns Scot et les modistes représentent une sorte de frange résolument ambiguë entre la position extensionnelle et la position intensionnelle. On trouve chez les modistes une dialectique tourmentée entre *modi significandi* et *modi essendi*. Lambertini (1984) a montré sur ce point que l'ambiguïté tient autant aux textes originaux qu'à leurs interprétations contemporaines (voir également Marmo 1994).

On trouve aussi des affirmations discordantes dans les œuvres de Duns Scot. À l'appui de la perspective extensionnelle, on a des propositions comme : « *verbum autem exterius est signum rei et non intellectionis* » (*Ordinatio* I, 27, 1), tandis qu'à l'appui de la perspective intensionnelle, on a par exemple : « *significare est alicuius intellectum constituere* » (*Quaestiones in Perihermeneias* II, 541a). Mais d'autres passages semblent soutenir également une interprétation de compromis (certainement opposée à celle de Bacon), en vertu de laquelle si la chose est transmutée, le mot qui la signifie n'en change pas pour autant, car la chose n'est pas signifiée en tant qu'elle existe, mais en tant qu'elle est entendue comme une espèce intelligible¹.

Certains auteurs placent ainsi Scot parmi les extensionnalistes. Nuchelmans par exemple (1973, p. 196), faisant référence au commentaire sur les sentences (*Opus oxoniense* 1, 27, 3, 19), dit : « Duns Scot affirmait déjà que ce qui est signifié par l'émission vocale est une chose plus qu'un concept. » Ou d'autres, comme Heidegger (1915)², pour qui Scot est très proche d'une perspective phénoménologique de la signification comme objet mental ; d'autres enfin, comme Boehner (1958, p. 219), avouent leurs perplexités.

1. « *Facta transmutatione in re, secundum quod existit non fit transmutatione in significatione vocis, cuius causa ponitur, quia res non significatur ut existit sed ut intellegitur per ipsam speciem intelligibilem. Concedendum quod destructo signato destruitur signum, sed licet res destruitur ut existit non tamen res ut intelligatur nec ut est signata destruitur.* » (Quaest. in Periherm. III, 545 et suiv.)

2. Et ce, dans la première partie du texte – la plus fiable – consacrée au vrai Scot et non à Thomas d'Erfurt.

Ockham

On a beaucoup discuté la question de savoir si la théorie extensionnaliste d'Ockham est, ou non, aussi explicite et directe qu'elle peut le sembler à première vue. Si l'on considère en effet les quatre acceptions de *significare* proposées par Ockham (*Summa logicae* I, 33), seule la première présente un sens clairement extensionnel. C'est uniquement dans cette première acception que les termes perdent leur capacité de signifier quand l'objet pour lequel ils sont mis n'existe pas.

Toutefois, même si l'on ne peut pas être tout à fait sûr qu'Ockham a employé *significari* et *denotari* (toujours à la voix passive) exclusivement au sens extensionnel¹, il ne fait aucun doute qu'il a, dans de nombreux passages, utilisé ces deux termes dans cette acception.

Ce qui se produit avec Ockham – et qui s'était déjà produit avec Bacon – c'est le renversement définitif du triangle sémiotique. Les mots ne sont pas d'abord connexes aux concepts donc, grâce à la médiation intellectuelle, aux choses : ils sont imposés directement sur les choses et sur les états de choses ; de la même façon, les concepts se réfèrent directement aux choses.

À ce stade, le triangle sémiotique prend donc la forme de la figure 7 : il y a une relation directe entre concepts et choses, puisque les concepts sont les signes naturels qui *signifient* les choses, et il y a une relation directe entre les mots et ces choses auxquelles ils imposent un nom, tandis que la relation entre mots et concepts est tout à fait négligée (cf. Boehner 1958, p. 221 et Tabarroni 1984).

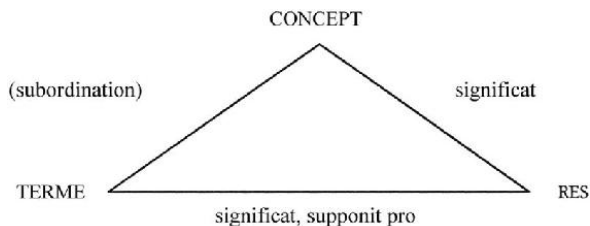


Figure 7

Ockham connaît l'affirmation de Boèce selon laquelle *voces significant conceptus*, mais il soutient qu'il faut l'entendre au sens où *voces sunt signa secundario significantia illa quae per passiones animae primario importantur*, où il est clair que *illa* sont les choses, non les concepts. Les mots signifient les choses signifiées par les concepts, mais ils ne signifient pas les concepts (*Summa logicae* I, 1). Dans un autre texte plutôt déconcertant, Ockham, pour polémiquer contre le concept d'espèce intelligible, l'assimile à une image qui ne peut être qu'un signe permettant de nous rappeler quelque chose que nous avons déjà connu comme entité individuelle (cf. Tabarroni 1984)².

Ce texte suppose (comme une question sur laquelle tout le monde serait d'accord) le fait que nous ne soyons pas en mesure, à partir d'une icône, d'imaginer une chose qui, jusqu'à ce jour, nous était inconnue. Cela semblerait contredire notre expérience (voir le cas des *portraits-robots*), puisque les gens utilisent des tableaux ou des dessins pour se représenter les caractéristiques de personnes, d'animaux ou de choses précédemment inconnus. On pourrait interpréter cette position, en termes d'histoire culturelle, comme un exemple de relativisme esthétique : bien qu'il ait vécu au XIV^e siècle, Ockham connaissait surtout l'iconographie romane et gothique primaire, dans laquelle les statues ne reproduisaient pas les individus de façon réaliste, mais représentaient des types universaux. Devant le portail de Moissac ou de Chartres, il est possible, à coup sûr, de reconnaître le Saint, le Prophète, l'Être Humain, mais certainement pas l'individu Untel. Ockham n'était jamais entré en contact avec le réalisme des sculptures latines ni avec l'art du portrait des siècles suivants.

Il y a toutefois une explication épistémologique pour justifier une affirmation aussi embarrassante. Si seul le concept est le signe des choses individuelles et si l'expression matérielle (que ce soit un mot ou une image) n'est qu'un symptôme de l'image interne, alors, sans une *notitia intuitiva* préalable d'un objet, l'expression matérielle ne peut rien signifier. Les mots ou les images ne créent ni ne font naître quelque chose dans l'esprit du destinataire (comme cela pouvait se

produire dans la sémiotique augustinienne), si n'existe déjà dans cet esprit le seul signe possible de la réalité expérimentée, c'est-à-dire le signe mental. Sans ce signe, l'expression extérieure finit par devenir le symptôme d'une *pensée vide*. La subversion du triangle sémiotique, qui avait représenté pour Bacon le point d'arrivée d'un débat longuement mûri, constitue pour Ockham un point de départ inévitable.

Il y a des démonstrations convaincantes du fait qu'Ockham a aussi utilisé *significare* au sens intensionnel – et l'on renvoie une fois encore à Boehner (1958) et Marmo (1984) pour tous ces cas où les propositions maintiennent de toute façon leur signification, indépendamment du fait qu'elles soient vraies ou fausses. Cependant, ce n'est pas la sémiotique d'Ockham qui est ici en question, mais sa terminologie sémiotique. Il est évident qu'il a utilisé *supponere* au sens extensionnel, puisqu'il y a *suppositio* « *quando terminus stat in propositione pro aliquo* » (*Summa* I, 62). Mais il est aussi évident qu'Ockham, en plusieurs occasions, met sur le même plan *significare* (dans la première acception du terme) et *supponere* : « *aliquid significare, vel supponere vel stare pro aliquo* » (*ibid.* I, 4 – voir également Pinborg 1972, p. 5).

C'est dans le contexte de la discussion sur les propositions et les suppositions qu'Ockham emploie l'expression *denotari*. Considérons par exemple : « *terminus supponit pro illo, de quo vel de pronomine demonstrare ipsum, per propositionem denotatur praedicatum praedicari, si supponens sit subjectum* » (*ibid.* I, 62). Si le terme est le sujet d'une proposition, alors la chose pour laquelle le terme est mis (*supponit*) est celle dont la proposition dénote que le prédicat est prédiqué.

Dans *homo est albus*, les deux termes supposent la même chose et il est dénoté par la proposition tout entière que c'est le cas que la même chose soit homme ou blanc : « *denotatur in tali propositione, quod illud, pro quo subiectum supponit, sit illud, pro quo praedicatum supponi* » (*Exp. in Porph.* I, 72). Un *significatum* est dénoté à travers la proposition, et ce *significatum* est un état de choses : « *veritas et falsitas sunt quaedam praedicabilia de propositione importantia, quod est ita vel non est ita a parte significati, sicut denotatur per propositionem, quae est signum* » (*Expositio in Periherm.*, préambule). De la même façon, *denotari* est employé pour indiquer ce dont on démontre l'existence à travers la conclusion d'un syllogisme : « *propter quam ita est a parte rei sicut denotatur esse per conclusionem demonstrationis* » (*Summa* III, 2, 23 ; voir également Moody 1935, 6.3)³.

L'utilisation répétée de la voix passive suggère qu'une proposition

ne dénote pas un état de choses, mais plutôt qu'un état de choses est dénoté à travers une proposition. On peut alors se demander si la *denotatio* est une relation entre une proposition et ce qui est le cas, ou entre une proposition et ce qu'on comprend être le cas (cf. Marmo 1984). Quelque chose est dénoté à travers une proposition, même si « ce quelque chose » ne suppose rien (*Summa* I, 72).

Quoi qu'il en soit, considérant (i) que la supposition est une catégorie extensionnelle et que le mot *dénotation* apparaît aussi souvent conjointement à la mention de la supposition, et (ii) que selon toute probabilité, la proposition ne dénote pas nécessairement sa valeur de vérité, mais dénote au moins à quelqu'un que quelque chose est ou n'est pas le cas⁴, on est porté à croire que l'exemple d'Ockham en a encouragé certains à utiliser le terme *denotatio* dans des contextes extensionnels.

Dès lors, grâce au déplacement radical accompli par le terme *significare* de Bacon à Ockham, le terme *denotare* est prêt à être envisagé extensionnellement.

Curieusement, on observe avec Bacon et Ockham que cette révolution terminologique a investi en premier lieu le terme *significatio* (entraînant *denotatio* presque exclusivement par répercussion). Mais le terme *significatio*, depuis l'époque de Boèce, était si étroitement lié à la signification qu'il parvint, pour ainsi dire, à se défendre plus courageusement contre les assauts lancés par la perspective extensionnaliste, bien qu'au cours des siècles suivants, on trouve à nouveau *significatio* employé au sens intensionnel (voir par exemple Locke). La sémantique vériconditionnelle a, en revanche, connu davantage de succès dans l'appropriation d'un terme au statut sémantique plus ambigu, c'est-à-dire *denotatio*.

Quant à la tradition cognitive, elle n'a au contraire pas suivi cette direction, utilisant le terme « dénotation » en relation avec la signification⁵. Malgré cela, après Mill, le terme *dénotation* est de plus en plus souvent employé pour indiquer l'extension.

1. Pour *significare*, voir Boehner 1958 et pour *denotari*, Marmo 1984.

2. « *Item repraesentatum debet esse prius cognitum ; aliter repraesentans nunquam duceret in cognitionem repraesentati tamquam in simile. Exemplum : statua Herculis nunquam duceret me in cognitionem Herculis nisi prius vidissem Herculem ; nec aliter possem scire utrum statua sit sibi similis aut non. Sed secundum ponentes speciem, species est aliquid*

praeivum omni actui intelligendi objectum, igitur non potest poni propter repraesentationem objecti. » (*Quaest. in II Sent. Reportatio*, 12-13.)

3. « *Sicut per istam “Homo est animal” denotatur quod Sortes vere est animal. Per istam autem “homo est nomen” denotatur quod haec vox “homo” est nomen [...]. Similiter per istam “album est animal”, denotatur quod illa res, quae est alba, sit animal, ita quod haec sit vera: “Hoc est animal”, demonstrando illam rem, quae est alba et propter hoc pro illa re subjectum supponit [...]. Nam per istam: “Sortes est albus” denotatur, quod Sortes est illa res, quae habet albedinem, et ideo praedicatum supponit pro ista re, quae habet albedinem [...]. Et ideo si in ista “Hic est angelus”, subjectum et praedicatum supponunt pro eodem, propositio est vera. Et ideo non denotatur, quod hic habeat angelitatem [...] sed denotatur, quod hic sit vere angelus [...]. Similiter etiam per tales propositiones: “Sortes est homo”, “Sortes est animal”... denotatur quod Sortes vere est homo et vere est animal [...]. Denotatur quod est aliqua res, pro qua stat vel supponit hoc praedicatum “homo” et hoc praedicatum “animal”. » (*Summa II*, 2.) Il existe au moins un exemple, tiré de l'*Elementarium logicae* et cité par Maierù (1972, p. 98), de *denotare* à la voix active, dans lequel Ockham fait la distinction entre deux sens de *appellare*. Le premier est celui d'Anselme, tandis qu'Ockham écrit, à propos du second : « *aliter accipitur appellare pro termino exigere vel denotare seipsum debere suam propriam formam* ». Il paraîtrait ici que *denotare* soit mis pour « régir » (ou requérir) ou pour postuler une coréférence dans le cadre du contexte linguistique.*

4. Pour cette utilisation de *denotari*, voir *Quaestiones in libros physicorum* 3, Corvino dir., *Rivista critica di storia della filosofia* X, 3-4, mai-août 1955.

5. Maierù (1972) cite Pierre de Mantoue : « *Verba significantia actum mentis ut “scio”, “cognosco”, “intelligo”, etc. denotant cognitionem rerum significatarum a terminis sequentibus ipsa verba per conceptum.* » Aussitôt après cette phrase, Pierre donne un exemple : « *Unde ista propositio “tu cognoscis Socratem” significat quod tu cognoscis Socratem per hunc conceptum “Socratem” in recto vel obliquo.* » (*Logica*, 19vb-20ra.) Il est clair que *denotare* et *significare* sont plus ou moins équivalents, et qu'ils sont tous deux employés pour parler des aptitudes propositionnelles – thème intensionnel par excellence.

Après Ockham

Y a-t-il quelque raison de croire que Mill a repris à Ockham l'idée d'employer *denotatio* comme terme technique ?

Plusieurs raisons font effectivement penser que Mill aurait élaboré son *System of Logic* en faisant référence à la tradition d'Ockham.

Bien qu'il ait prêté une attention notable aux aspects intensionnels du langage, Mill a développé une théorie de la dénotation des termes qui s'est achevée sur une affirmation semblable à celle exprimée par la théorie de la supposition d'Ockham. Voyons par exemple : « d'un nom, on peut seulement dire qu'il est mis pour les choses, ou qu'il est un nom des choses dont il peut être prédiqué » (1843, II, v).

Mill emprunte aux scolastiques (comme il le dit lui-même en II, v) le terme *connotation* et, pour distinguer les termes connotatifs des termes non connotatifs, il affirme que les seconds se définissent comme « absolus ». Gargani (1971, p. 95) rattache cette terminologie à la distinction ockhamiste entre termes connotatifs et termes absolus.

Mill emploie *significare* suivant la tradition d'Ockham, du moins par rapport au premier sens que lui a attribué le philosophe. « Un terme non connotatif est un terme qui signifie seulement un sujet ou seulement un attribut. Un terme connotatif est un terme qui dénote un sujet ou implique un attribut » (II, v). Puisque la fonction dénotative (dans la perspective de Mill) est exercée en premier lieu par des termes non connotatifs, il s'avère évident que Mill fait de signifier un équivalent de dénoter. Voyons encore : « le nom [...] signifie les sujets directement, les attributs indirectement ; il dénote les sujets et implique ou comporte, ou comme nous le verrons plus loin, connote les attributs [...]. Les seuls noms d'objets qui ne

connotent rien, ce sont les noms propres ; et ceux-ci, rigoureusement parlant, n'ont aucune signification » (II, v).

Mill accepte probablement *denotare* en tant que terme plus technique et moins préjudiciel que *significare*, à cause de son opposition étymologique avec *connotare*.

Néanmoins, nous avons soutenu qu'Ockham a au mieux influencé, mais pas du tout encouragé l'utilisation extensionnelle de *denotare*. Dans l'histoire de l'évolution naturelle de ce terme, où peut-on aller chercher le maillon manquant ?

Nous devrions probablement nous tourner vers le *De corpore* I de Hobbes, mieux connu sous le nom de *Computatio sive logica*.

Il est généralement admis que Hobbes a subi l'influence déterminante d'Ockham, comme Mill a subi celle de Hobbes. Mill ouvre en effet sa discussion sur les noms propres par un examen approfondi des opinions de Hobbes.

Nous devons cependant faire remarquer que Hobbes suit effectivement Ockham en ce qui concerne les théories des universaux et des propositions, mais développe en même temps une théorie de la signification différente. Pour Hobbes, il y a en effet une nette distinction entre signifier (c'est-à-dire exprimer les opinions du sujet parlant au cours d'un acte de communication) et nommer (au sens classique de *appellare* ou *supponere* ; voir à ce sujet Hungerland et Vick 1981).

Mill comprend que pour Hobbes, les noms sont avant tout les noms des idées que nous avons par rapport aux choses, mais il trouve en même temps chez Hobbes la preuve du fait que « les noms doivent être prononcés [...] comme les noms des choses en elles-mêmes » (1843, II, 1) et que « tous les noms sont noms de quelque chose, réel ou imaginaire [...]. Un nom général est communément défini comme un nom qui peut être véridiquement affirmé, dans le même sens, de chacune d'un nombre de choses infini ». Mill est proche de Hobbes dans ces passages, à ceci près qu'il appelle « généraux » ces noms que Hobbes appelle « universaux ».

Mill n'utilise pourtant pas – comme nous l'avons constaté – *significare* dans le même sens que Hobbes, mais dans le même sens qu'Ockham, et là où Hobbes utilise la notion de *significare*, il préfère employer *connotare*. S'intéressant de près à la connotation, et sans se rendre compte que son idée de connotation n'est pas si éloignée de la signification de Hobbes, Mill considère que Hobbes privilégie la dénomination (la dénotation de Mill) par rapport à la signification (la connotation de Mill). Il affirme ainsi que Hobbes, comme la

plupart des nominalistes, « ne prêtait que peu ou pas d'attention à la connotation des mots, et en cherchait la signification exclusivement dans ce qu'ils dénotent » (II, v).

Cette lecture décidément curieuse de Hobbes, comme s'il s'agissait de Bertrand Russell, est due au fait que Mill interprète Hobbes comme s'il était un disciple orthodoxe d'Ockham.

Quand bien même Mill considérerait Hobbes comme un ockhamiste, pour quelle raison lui attribue-t-il l'idée que les noms dénotent ? Mill soutient que Hobbes emploie *nominare* au lieu de *denotare* (II, v), mais il ne lui aura pourtant pas échappé que Hobbes, dans le *De corpore* I, utilisait *denotare* dans quatre cas au moins – cinq dans la traduction anglaise que Mill a probablement lue, puisqu'il cite l'œuvre de Hobbes sous le titre *Computation or Logic*.

En ce qui concerne spécifiquement la différence entre noms abstraits et noms concrets, Hobbes dit que « *abstractum est quod in re supposita existentem nominis concreti causam denotat, ut "esse corpus", "esse mobile" [...] et similia. Nomina autem abstracta causam nominis concreti denotant, non ipsam rem* » (*De corpore* I, iii, 3). Il faut souligner que, pour Hobbes, les noms abstraits dénotent effectivement une cause, mais que cette cause n'est pas une entité : c'est ce critère qui soutient l'utilisation d'une expression (cf. Gargani 1971, p. 86 et Hungerland et Vick 1981, p. 21). Mill reformule ainsi le texte de Hobbes : un nom concret est un nom qui est mis pour une chose ; un nom abstrait est un nom qui est mis pour l'attribut d'une chose (1843, II, v) – où *être mis pour* est le *stare pro aliquo* d'Ockham. Il ajoute en outre que l'utilisation qu'il fait de mots comme *concret* et *abstrait* est à entendre dans le sens que leur ont attribué les scolastiques.

C'est probablement à partir du passage de Hobbes que Mill extrapole l'idée que, si les noms abstraits ne dénotent pas une chose, c'est en revanche certainement le cas des noms concrets. Pour Hobbes en effet, « *concretum est quod rei alicujus quae existere supponitur nomen est, ideoque quandoque suppositum, quandoque subjectum, graece ypokeimenon appellatur* », et deux lignes plus haut, il écrit que dans la proposition *corpus est mobile* « *quandoque rem ipsam cogitamus utroque nomine designatam* » (*De corpore* I, iii, 3). Ainsi, *designare* apparaît dans un contexte où d'une part, il est uni au concept de supposition, et de l'autre, à celui de dénotation.

Étant donné que les noms concrets peuvent être le propre soit des choses singulières soit des ensembles d'individus, on peut dire, s'il y a un concept de dénotation mûri par Hobbes, qu'il se trouve encore

à mi-chemin entre la *suppositio naturalis* et la *suppositio accidentalis* de Petrus Hispanus. C'est pourquoi Hungerland et Vick (1981, p. 51 et suiv.) ont souligné que *denotare* n'avait sûrement pas le même sens pour Hobbes que celui qu'il a pris aujourd'hui dans la philosophie du langage contemporaine, en tant qu'il ne s'appliquait pas seulement aux noms propres logiques, mais aussi aux noms des classes et même aux entités inexistantes. Cependant Mill accepte justement cette perspective, et c'est la raison pour laquelle il peut avoir entendu le *denotare* de Hobbes de manière extensionnelle.

Dans *De corpore* I, ii, 7, Hobbes affirme que « *homo quemlibet e multis hominibus, philosophus quemlibet e multis philosophis denotat propter omnium similitudinem* ». La dénotation concerne ainsi de nouveau tout individu qui fait partie d'une multitude d'individus singuliers, en tant que *homo* et *philosophicus* sont les noms concrets d'une classe. Dans *De corpore* I, vi, 112, il ajoute que les mots sont utiles aux démonstrations menées grâce aux syllogismes, en tant que « *unumquodque universale singularium rerum conceptus denotat infinitarum* ». Les mots dénotent les conceptions, mais uniquement celles des choses singulières. Mill traduit cette position en un sens clairement extensionnel : « un nom général [...] se définit comme un nom qui peut être véridiquement affirmé de chacune d'un nombre de choses infini » (II, iii).

Enfin dans *De corpore* II, ii, 12, il est écrit que le nom *parabola* peut dénoter soit une allégorie, soit une figure géométrique, mais il n'est pas clair si Hobbes entend ici *significat* ou *nominat*.

On pourrait donc inférer que :

(i) Hobbes utilise *denotare* au moins trois fois afin d'encourager une interprétation extensionnelle, dans des contextes qui rappellent l'utilisation ockhamiste de *significare* et *supponere*.

(ii) Bien que Hobbes n'emploie pas *denotare* comme terme technique, il l'utilise tout de même régulièrement et de façon à exclure son interprétation comme synonyme de *significare*, comme l'ont souligné de manière tout à fait convaincante Hingerland et Vick (1981, p. 153).

(iii) Il est vraisemblable que Hobbes ait emprunté cette direction sous l'influence de l'alternative ambiguë offerte par *denotari*, rencontrée soit chez Ockham, soit chez certains logiciens de la tradition nominaliste.

(iv) Mill délaisse la théorie de la signification de Hobbes et lit *Computatio sive logica* comme s'il appartenait à une ligne de pensée complètement inspirée d'Ockham.

(v) Il est vraisemblable que Mill, influencé par l'utilisation de *denotare* propre à Hobbes, ait décidé d'opposer la dénotation (au lieu de la dénomination) à la connotation.

Il s'agit là seulement d'hypothèses, bien entendu. Car l'histoire de ce qui s'est passé entre Ockham et Hobbes, et entre Hobbes et Mill, est encore à reconstituer.

Conclusions

Il y a évidemment en jeu, dans l'histoire de ces termes philosophiques, quelque chose dont l'importance sémiotique et philosophique demeure substantielle. D'après Maloney, il y a une contradiction curieuse, ou du moins un écart, entre l'épistémologie de Bacon et sa sémantique. D'un point de vue gnoséologique, nous sommes en mesure de connaître une chose à travers son espèce, mais pas de nommer une chose si nous ne la connaissons pas ; quand donc nous émettons une *vox significativa*, c'est parce que nous avons quelque chose à l'esprit. Mais d'un point de vue sémiotique, c'est le contraire qui se produit, ou du moins quelque chose de substantiellement différent : nous appliquons directement le mot à la chose, sans qu'il y ait aucune médiation de l'image mentale, du concept ou de l'espèce.

Tel est le paradoxe de toute sémantique extensionnelle qui s'intéresse à la relation entre un énoncé et ses conditions de vérité. Toutes les sémantiques extensionnelles, à partir de Bacon et jusqu'à Tarski, plutôt que de considérer la relation entre mots et signification, se sont consacrées à la relation entre les mots et quelque chose qui est le cas. Or une sémantique extensionnelle ainsi conçue ne discute pas du problème de comment savoir que *p* est le cas. Si l'on se concentrait au contraire sur ce problème, on devrait savoir dire à travers quelles opérations mentales, ou grâce à quelles structures sémantiques on est en mesure de comprendre ou de croire que *p* est le cas. Il faudrait ainsi chercher la différence entre savoir ou croire que *p* est le cas et le fait que *p* est le cas. Mais une sémantique extensionnelle rigoureuse ne s'intéresse pas à ce genre de questions épistémologiques, étant donné qu'elle étudie exclusivement la relation formelle entre les propositions et ce que l'on suppose être le cas. *La neige est blanche* n'est vrai que si la neige

est blanche. Pour une sémantique extensionnelle, le fait marginal et accidentel qu'on sache à grand-peine sur quelles bases supposer que la neige est *vraiment* blanche ne pose aucun problème.

Une sémantique intensionnelle a au contraire toujours à voir avec la description de nos structures cognitives : elle n'est probablement pas en mesure de vérifier que la neige est ou n'est pas vraiment blanche, mais elle tente d'imaginer et de réfléchir sur l'organisation mentale et sur les structures encyclopédiques qui nous permettent de supposer que la neige est blanche.

L'histoire des vicissitudes de la dénotation (tout comme le fait que son statut reste ambigu) est donc le symptôme de la dialectique sans fin entre approche cognitive et approche vériconditionnelle.

SUR LULLE, PIC ET LE LULLISME¹

1. Ce chapitre est une refonte de « La lingua universale di Ramón Lullo » (in *Cahiers Ferdinand de Saussure* 45, 1991, dédié à Luis J. Prieto), « Pourquoi Lulle n'était pas un kabbaliste » (in *Magie du Livre, Livres de Magie* – colloque de la Sorbonne organisé par l'Association pour la recherche et l'information sur l'ésotérisme, Paris, La Table d'Emeraude) et « I rapporti tra Revolutio Alphabetaria e lullismo » (Colloque international d'études pour le cinq-centième anniversaire de la mort de Pic de la Mirandole, Mirandola, 4-8 octobre 1994, in Gian Carlo Garfagnini éd., *Giovanni Pico della Mirandola*, Firenze, Olschki, 1997). Ces thèmes sont développés in Eco 1993.

Il suffit de feuilleter quelques études sur le kabbalisme chrétien (par exemple, Secret 1964, French 1972, Evans 1973) pour retrouver, avec des variations minimales, le cliché d'un Lulle kabbaliste. Lulle magicien et alchimiste fait son apparition dans le cadre de la Prague magique de Rodolphe II, dans la bibliothèque de John Dee, qui « fut profondément plongé dans le lullisme et acceptait clairement l'attitude traditionnelle envers la synthèse lulliste-kabbaliste » (French 1972, p. 113). Lulle est présent aussi bien dans les œuvres de kabbalistes profès (comme Burgonovus, Paulus Scalichius ou le très superficiel et très crédule Belot)¹, que dans celles des ennemis du kabbalisme, comme Martin Del Rio², si bien que lorsque Gabriel Naudé écrit son *Apologie pour tous les grands hommes qui ont été accusés de magie*³, il doit défendre énergiquement le pauvre mystique catalan de tout soupçon de nécromancie. Du reste, « dans la Renaissance tardive, les lettres B à K utilisées dans l'art lullien sont associées aux lettres hébraïques que contemplaient les kabbalistes, et qui auraient dû signifier des noms angéliques et des attributs divins. Ces lettres hébraïques, dont on pensait qu'elles avaient le pouvoir d'évoquer les anges, furent aussi utilisées par des kabbalistes actifs comme John Dee » (French 1972, p. 49).

Numérologie, géométrie magique, astrologie et lullisme sont inextricablement mêlés, en partie à cause de la série d'œuvres alchimistes pseudo-lulliennes qui envahissent la scène. Par ailleurs, les noms kabbalistiques pouvaient aussi être gravés sur des sceaux de forme circulaire, que toute une tradition magique et alchimique avait rendus populaires (toutefois, dans son *Arithmologia* de 1665, Kircher⁴ montrait de nombreux sceaux magiques en forme de tables numériques).

Nous ne discuterons pourtant pas ici des influences de la tradition kabbalistique sur Lulle. Celui-ci naît à Majorque – carrefour aux marges de l'Europe, où se rencontrent cultures chrétienne, arabe et hébraïque – et il n'est bien sûr pas impossible qu'un homme qui vivait au croisement des trois grandes religions monothéistes ait

subi l'influence, au moins visuelle, de certaines spéculations kabbalistiques. Lulle procède à la combinaison de lettres sur trois roues mobiles concentriques, et depuis les lointaines origines de la tradition kabbalistique, dans le *Sefer Yetzirah* (ou Livre de la Création, écrit à une date incertaine, entre le II^e et le VI^e siècle), la combinatoire des lettres est associée à leur inscription sur une roue. Ce qui est certain, comme nous le verrons, c'est que rien n'est plus éloigné de pratiques kabbalistiques que l'*Ars* de Lulle, du moins telle qu'elle est formulée par son fondateur.

1. Burgonovus, *Cabalisticarum selectiora, obscurioraque dogmata*, Venetiis, apud Franciscum Franciscium Senensem 1569 ; Paulus Scalichius, *Encyclopedia seu orbis disciplinarum tam sacrarum quam prophanarum Epistemon*, Basel, 1559 ; *Les Œuvres de M. Jean Belot curé de Milmonts, professeur aux sciences divines et célestes. Contenant la chiromence, physionomie, l'Art de Mémoire de Raymond Lulle, traité des divinations, augures et songes, les sciences sténographiques etc.*, Rouen, Jean Berthelin, 1669.

2. *Disquisitionum magicarum libri sex*, Mainz, König, 1593.

3. *Apologie pour tous les grands hommes qui ont été accusés de magie*, Paris, 1625.

4. *Arithmologia, Sive De abditis Numerorum Mysterijs*, Romae, Ex Typographia Varesij, 1665.

Le point sur l'Ars lullienne

Pour comprendre la mécanique interne de l'Ars, il importe d'abord de résumer quelques principes de combinatoire mathématique.

Il y a *permutation* lorsque, étant donné n éléments différents, on réalise tous les changements d'ordre possibles entre eux. C'est le cas typique des anagrammes¹.

Il y a *disposition* quand on dispose n éléments t à t , mais de sorte que l'ordre aussi ait une valeur différentielle (par exemple, AB et BA représentent deux dispositions différentes)².

Il y a *combinaison* quand, devant disposer n éléments t à t , les inversions d'ordre ne sont pas pertinentes (par exemple, AB et BA représentent la même combinaison)³.

Le calcul des permutations, des dispositions et des combinaisons sert à résoudre de nombreux problèmes techniques, mais on pourrait également l'utiliser pour des procédures de découverte, c'est-à-dire pour esquisser des *scenarii* possibles. En termes sémiotiques, nous avons affaire à un système de l'expression (composé de symboles et de règles syntaxiques) tel qu'en associant aux symboles des contenus, nous pouvons imaginer différents « états de choses » (ou d'idées). Afin toutefois que la combinatoire fonctionne à plein régime, il faut supposer qu'il n'y ait aucune restriction à penser tous les univers possibles. Si l'on commence à affirmer que certains univers ne sont pas possibles, parce que improbables par rapport aux données de notre expérience passée, ou parce qu'ils ne correspondent pas à ce que nous pensons être les lois de la raison, alors entrent en jeu des critères externes, qui nous poussent non seulement à discriminer entre les résultats de la combinatoire, mais aussi à introduire des lois restrictives à

Phân tích và nhận định về các tác phẩm văn học trong chương trình Ngữ văn lớp 12.

L'Ars lullienne prévoit un alphabet de neuf lettres, de B à K, et quatre *figures* combinatoires. Dans une *Tabula generalis*, Lulle établit une liste de six ensembles, de neuf entités chacun (Principes Absolus ou Dignités Divines, Principes Relatifs, Questions, Sujets, Vertus, Vices). Chaque entité peut être assignée à l'une des neuf lettres.

L'Ars prévoit quatre figures qui, dans les différents manuscrits, se servent même de couleurs différentes⁴.

Première figure. Elle représente un cas de *disposition*. Après avoir assigné aux lettres les neuf principes absolus, Lulle trace toutes les combinaisons possibles entre ces principes, de façon à produire des propositions comme *Bonitas est magna*, *Duratio est gloriosa*, etc. Les principes apparaissent sous forme substantivale quand ils sont sujet, et sous forme adjectivale quand ils sont prédicat – c'est pourquoi il faut lire les côtés des polygones inscrits dans le cercle suivant deux directions (on peut lire *Bonitas est magna* et *Magnitudo est bona*). Les dispositions possibles de 9 éléments 2 à 2, quand les inversions d'ordre sont également admises, permettent à Lulle de formuler 72 propositions (voir la figure 1).

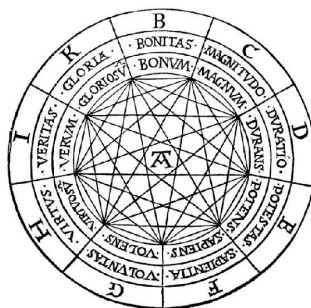


Figure 1

Cette figure permet des syllogismes réguliers *ut ad faciendam conclusionem possit medium invenire* (Ars brevis II)⁵. Pour démontrer que la Bonté peut être grande, l'argumentation est la suivante : *omne id quod magnificetur a magnitudine est magnum – sed Bonitas est id quod magnificetur a magnitudine – ergo Bonitas est Magna*.

Deuxième figure. Ce cercle (à la différence de celui de la première figure) ne prévoit aucune combinatoire. C'est simplement un artifice visio-mnémonique permettant de se rappeler les rapports (déjà préfixés) entre différents types de relation et différents types d'entité (figure 2).

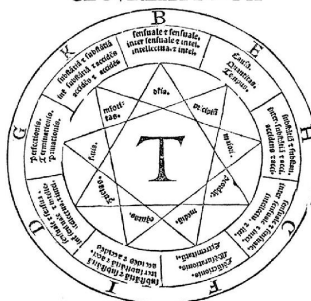


Figure 2

Par exemple, autant la différence que la concordance ou la contrariété peuvent être considérées en référence (i) à deux entités sensibles, comme pierre et plante, (ii) à une entité sensible et une entité intellectuelle, comme âme et corps, (iii) à deux unités intellectuelles, comme âme et ange.

Troisième figure. Elle représente apparemment un cas de combinaison, puisqu'on y considère tous les appariements possibles

entre les lettres, les inversions d'ordre étant exclues (la table prévoit par exemple BC, mais pas CB) ; les paires générées sont au nombre de 36, et sont insérées dans ce que Lulle appelle 36 *chambres*. Mais il y a virtuellement 72 chambres, car chaque lettre peut devenir indifféremment sujet et prédicat, c'est-à-dire qu'un BC peut aussi bien être lu comme CB (*Bonitas est magna* donne également *Magnitudo est bona*, cf. *Ars magna* VI, 2 – voir la figure 3)⁶.

BC	CD	DE	EF	FG	GH	HI	IK
BD	CE	DF	EG	FH	GI	HK	
BE	CF	DG	EH	FI	GK		
BF	CG	DH	EI	FK			
BG	CH	DI	EK				
BH	CI	DK					
BI	CK						
BK							

Figure 3

Une fois exécutée la combinatoire, on procède à ce que Lulle appelle l'« évacuation des chambres ». Prenons l'exemple de la chambre BC : en se référant à la *Tabula generalis*, on la lit d'abord suivant les Principia Absoluta et l'on obtient *Bonitas est Magna*, puis on la lit suivant les Principia Relativa et l'on obtient *Differentia est Concordans* (*Ars magna* II, 3). De cette manière, on obtient 12 propositions : *Bonitas est magna*, *Differentia est magna*, *Bonitas est differens*, *Differentia est bona*, *Bonitas est concordans*, *Differentia est concordans*, *Magnitudo est bona*, *Concordantia est bona*, *Magnitudo est differens*, *Concordantia est differens*, *Magnitudo est concordans*, *Concordantia est magna*. Revenant à la *Tabula generalis* et attribuant à B et à C les questions correspondantes (*utrum* et *quid*) avec les réponses relatives, on tire des 12 propositions 24 questions (du type : *Utrum Bonitas sit magna* et *Quid est Bonitas magna* ? – voir *Ars magna* VI, 1).

La troisième figure permet ainsi de formuler 432 propositions et 864 questions.

Quatrième figure. Le mécanisme est maintenant mobile, au sens où il s'agit de trois cercles concentriques de dimensions décroissantes, appliqués l'un sur l'autre, et habituellement fixés en leur centre par une ficelle nouée. En faisant tourner les cercles plus petits, on obtient des triplets (figure 4).

première question (*utrum*), celles qui commencent par *c* à la deuxième question (*quid*) et ainsi de suite. La chambre *bctc* (ou *BCc*) doit donc être lue comme suit : *Utrum bonitas in tantum sit magna quod contineat in se res concordantes et sibi coessentialia*.

Mis à part une évidente désinvolture dans le fait d'« évacuer les chambres », c'est-à-dire de rendre discursive la lecture des lettres des différentes chambres, *toutes les combinaisons possibles ne sont pas admissibles* (et cela est valable pour toutes les figures). En effet, après avoir décrit ses quatre figures, Lulle prescrit une série de Définitions des différents termes en jeu (du type *Bonitas est ens, ratione cujus bonum agit bonum*) et de Règles Nécessaires (qui consistent en dix questions dont, notons-le, la réponse est déjà donnée), si bien que celles, parmi les chambres générées par la combinatoire, qui contredisent ces règles, *ne doivent pas être prises en considération*.

On voit aussitôt émerger ici la première limite de l'*Ars* : celle-ci peut générer des combinaisons que la droite raison doit repousser. Dans son *Ars magna sciendi*, Kircher dira qu'il en va de l'*Ars* comme quand on cherche les anagrammes d'un mot de manière combinatoire : une fois obtenue la liste, on exclut toutes les permutations qui ne correspondent à aucun mot existant (en d'autres termes, le mot *ARME* permet 24 permutations, mais tandis que *AMER*, *MARE*, et *RAME* ont un sens et peuvent être retenues, des permutations comme *AEMR*, *EAMR* ou *MRAE* sont, pour ainsi dire, mises au rebut). Et en effet, travaillant sur la quatrième figure, Kircher produit neuf syllogismes pour chaque lettre, alors que la combinatoire lui permettrait d'en produire davantage, en tant qu'il exclut toutes les combinaisons qui n'admettent pas la distribution du terme moyen, donc la formation d'un syllogisme correct⁷.

C'est le critère suivi par Lulle, quand il dit par exemple (*Ars magna*, *Secunda pars principalis*), à propos des différentes manières d'utiliser la première figure, que le sujet peut certainement être changé en prédicat, et inversement (par exemple, *Bonitas est magna* et *Magnitudo est bona*), mais qu'il est impossible de permuter Bonté et Ange. Nous l'interprétons comme suit : tous les anges sont bons, mais un argument qui affirmerait que « comme tous les anges sont bons, et que Socrate est bon, alors Socrate est un ange » n'est pas acceptable. Nous aurions affaire en effet à un syllogisme dont le terme moyen ne serait pas quantifié.

Mais la combinatoire n'est pas limitée seulement par les lois de la syllogistique. Même les conversions formellement correctes ne sont acceptables que si elles prédisent selon des critères de vérité fixés

par les règles – lesquelles, on s'en souvient, ne sont pas de nature logique mais philosophico-théologique (cf. Johnston 1987, p. 229). Bäumker (1923, p. 417-418) se rendait compte que l'*ars inveniendi* se propose d'établir le plus grand nombre possible de combinaisons entre des concepts déjà donnés et d'en tirer toutes les questions possibles, mais uniquement si les conséquences résistent à un « examen ontologique et logique » qui permette de séparer les combinaisons correctes des propositions fausses. L'artiste, dit Lulle, doit connaître ce qui est convertible, et ce qui ne l'est pas.

En outre, les quadruplets disposés en colonnes par Lulle présentent – en vertu des lois combinatoires – des répétitions. Notons par exemple, dans les colonnes reproduites sur la figure 6, que la chambre *btcb* revient à la deuxième place de chacune des sept premières colonnes ; elle est traduite dans l'*Ars magna* comme *utrum sit aliqua bonitas in tantum magna quod sit differens* en V, 1, et par règle d'obversion, comme *utrum bonitas possit esse magna sine distinctione* en XI, 1 (admettant évidemment une réponse positive dans le premier cas, et négative dans le second). Lulle ne semble pas se préoccuper du fait qu'un même schéma démonstratif apparaisse plusieurs fois et ce, pour une raison très simple : il suppose qu'une même question peut être résolue soit par chacun des quadruplets de la colonne particulière qui la génère, soit par toutes les autres colonnes.

Cette caractéristique, qui semble être pour Lulle une des vertus de l'art, marque au contraire sa deuxième limite : les 1 680 quadruplets ne génèrent pas de questions inédites, ni ne fournissent la preuve qu'ils ne sont pas la reformulation d'argumentations déjà testées. Au contraire, l'*Ars* permet en principe de répondre de 1 680 façons différentes à une question dont on connaît déjà la réponse – ce n'est donc pas un instrument logique, mais un instrument dialectique, un moyen d'identifier et de se rappeler toutes les bonnes façons d'argumenter en faveur d'une thèse préétablie. À tel point qu'il n'y a pas de chambre qui, dûment interprétée, ne puisse résoudre la question à laquelle elle est adaptée.

Les limites énumérées ci-dessus deviennent évidentes si l'on considère la dramatique question *utrum mundus sit aeternus*, dont Lulle connaît déjà la réponse, négative bien sûr – autrement on tomberait dans l'erreur averroïste. Étant donné que le terme *éternité* semble « expliqué » dans la question, cela permet de la relier au D de la première colonne de la *Tabula generalis*. Cependant le D renvoie, d'après la deuxième figure, à la contrariété telle qu'elle s'exerce entre sensible et sensible, intellectuel et sensible, et intellectuel et intellectuel. Or si l'on observe cette deuxième figure,

on s'aperçoit que le D est uni à B et à C par le même triangle. Par ailleurs, la question commence par *utrum*, et d'après la *Tabula generalis*, on sait que cette question renvoie au B. On a donc trouvé la colonne dans laquelle chercher les argumentations : celle où apparaissent B, C et D.

À ce stade, une bonne habileté rhétorique suffit pour interpréter les lettres, et Lulle, travaillant sur la chambre BCDT, tire la conclusion suivante : si le monde était éternel, sachant déjà que la Bonté est éternelle, il devrait produire une Bonté Éternelle, et le mal n'existerait donc pas. Pourtant, observe Lulle, « le mal existe dans le monde, comme le montre l'expérience. Il faut donc en conclure que le monde n'est pas éternel ».

Puis, après avoir construit un dispositif (*presque électronique*, serions-nous tenté de dire) comme l'*Ars*, censée résoudre toute seule toutes les questions, Lulle remet en question ses *outputs* sur la base d'une donnée d'expérience (extérieure à l'*Ars*). L'*Ars* est conçue pour convertir les infidèles averroïstes sur la base d'une saine raison, partagée par tous les êtres humains (dont l'*Ars* serait le modèle), mais il est clair que la conviction que le monde ne pourrait être bon s'il était éternel doit déjà faire partie de cette saine raison.

L'*Ars* lullienne a séduit la postérité en tant que mécanisme pour explorer les innombrables connexions possibles entre entité et entité, entités et principes, entités et questions, vices et vertus ; mais tandis qu'une combinatoire incontrôlée produirait les principes de n'importe quelle théologie possible, Lulle entend utiliser l'*Ars* pour convertir les infidèles à la foi chrétienne. Les principes de la foi et une cosmologie bien ordonnée (indépendamment des règles de l'*Ars*) doivent tempérer l'incontinence de la combinatoire.

Il importe, plus que tout, de considérer que la logique lullienne se présente comme logique des premières – et non des secondes – intentions, c'est-à-dire comme logique de notre appréhension immédiate des choses, et non de nos concepts des choses. Lulle répète dans plusieurs de ses œuvres que si la métaphysique considère les choses en dehors de l'esprit, et que la logique considère leur être mental, l'*Ars* les considère sous les deux points de vue. En ce sens, l'*Ars* débouche sur des conclusions plus sûres que celles de la logique : « *Logicus facit conclusiones cum duabus praemissis, generalis autem artista huius artis cum mixtione principiorum et regularum [...]. Et ideo potest addiscere artista de hac arte uno mense, quam logicus de logica uno anno.* » (*Ars magna*, Decima pars, chap. 101.) Par cette dernière affirmation hardie, Lulle nous rappelle que sa méthode n'a pas le caractère formel qu'on lui a

souvent prêté. La combinatoire doit refléter le mouvement même de la réalité, et travaille sur un concept de vérité qui n'est pas fourni par l'Ars suivant les formes du raisonnement logique, mais par la façon dont les choses sont dans la réalité, soit en tant qu'attestée par l'expérience, soit en tant que révélée par la foi.

Lulle croit à l'existence extramentale des universaux, non seulement à la réalité des genres et des espèces, mais aussi à la réalité des formes accidentelles. Cela permet à sa combinatoire de manipuler non seulement des genres et des espèces mais aussi des vertus, des vices, et toutes les *differentiae* (cf. Johnston 1987, p. 20, 54, 59, etc.). Ces accidents ne peuvent toutefois pas tourner librement, car ils sont déterminés par une inflexible hiérarchie des êtres : « L'art lullien se présente donc comme solidement connexe à la connaissance des objets qui constituent le monde. À la différence de ce qu'on appelle la logique formelle, il a affaire non seulement aux mots, mais aux choses, et il s'intéresse non seulement à la structure des discours, mais à la structure du monde. Une métaphysique exemplariste et un symbolisme universel sont à la racine d'une technique qui suppose de pouvoir parler, ensemble et simultanément, de logique et de métaphysique, et d'énoncer les règles qui sont à la base des discours et les règles selon lesquelles se structure la réalité. » (Rossi 1960, p. 68.)

1. Le nombre de permutations possibles est donné par la factorielle de n ($n!$), que l'on calcule ainsi : $1*2*3...*n$. Par exemple, 3 éléments A, B, C peuvent être combinés en 6 triplets (ABC, ACB, BAC, BCA, CAB, CBA) qui se distinguent uniquement par l'ordre des éléments.

2. La formule est $n!/(n-t!)$. Par exemple, étant donné 4 éléments A, B, C, D, on peut les disposer en 12 paires possibles.

3. La formule est $n!/t!(n-t!)$. Étant donné 4 éléments A, B, C, D, ils se combinent en 6 paires possibles.

4. Les gravures qui suivent sont tirées de Bernard de Lavinheta, *Practica compendiosa artis Raymundi Lulli*, Lugduni, 1523.

5. On verra par ailleurs que Lulle entend par terme moyen quelque chose de différent de ce qu'entendait la syllogistique scolastique. Quoi qu'il en soit, des combinaisons autoprédicatoires comme BB ou CC sont exclues de cette première table, car pour Lulle, la prémisse « La bonté est bonne » ne permet pas de trouver un terme moyen (cf. Johnston 1987, p. 234).

6. Nous nous en tenons, pour les références aux textes de Lulle, à l'édition Zetzner de 1598, car c'est sur la base de cette édition que la tradition lulliste se diffuse au cours des siècles suivants. Par *Ars magna*, nous entendrons donc l'*Ars generalis ultima*, qui a pour titre *Ars magna et ultima* dans l'édition de 1598.

7. Athanasius Kircher, *Ars magna sciendi*, Amsterdam, Jansson, 1669.

Différences avec le kabbalisme

On peut désormais comprendre quelles étaient les différences substantielles entre combinatoire lullienne et combinatoire kabbalistique.

Il est vrai que dans le *Sefer Yetzirah*, les matériaux, les pierres, c'est-à-dire les trente-deux voies de sagesse avec lesquelles Yahvé a créé le monde, sont les dix sefirot et les vingt-deux lettres de l'alphabet (I, 1) :

[Il] a gravé vingt-deux lettres et les a établies dans une Sphère. La Sphère oscille d'avant en arrière, et d'arrière en avant (I, 4).

Vingt-deux lettres : Il les a gravées, sculptées, permutées, pesées, transformées, et avec elles, Il a formé tout ce qui a été créé et tout ce qui sera créé (II, 2).

Comment les a-t-Il permutées ? Alef avec toutes et toutes avec Alef, Beth avec toutes et toutes avec Beth, Guimel avec toutes et toutes avec Guimel ; toutes oscillent cycliquement. [...] Ainsi, tout ce qui parle et tout ce qui est formé émerge d'un seul Nom (II, 5).

Deux pierres bâtissent deux maisons, trois bâtissent six maisons, quatre bâtissent vingt-quatre maisons, cinq bâtissent cent vingt maisons, six bâtissent sept cent vingt maisons, sept bâtissent cinq mille quarante maisons. À partir de là, continue et calcule ce que la bouche ne peut exprimer et l'oreille entendre (IV, 16).

Le *Livre de la Création* parlait certainement du calcul factoriel, et suggérait l'idée d'un alphabet fini, capable de produire un nombre

vertigineux de *permutations*. Il est difficile, considérant la quatrième figure lullienne, d'échapper à ce rappel kabbalistique – au moins du point de vue visuel, étant donné que la combinatoire des lettres du *Sefer Yetzirah* était associée à leur inscription sur une roue – ce que soulignent plusieurs auteurs, pourtant très prudents sur l'évocation d'un kabbalisme lullien (voir par exemple Millás Vallicrosa 1958 et Zambelli 1965, ou encore Frances Yates). Toutefois, ce sont des *combinaisons*, et non des *permutations* (c'est-à-dire des anagrammes), que permet la quatrième figure.

Mais il y a d'autres éléments de différence. Le kabbaliste aborde le texte de la Torah comme un appareil symbolique qui (en deçà de la lettre et des événements qu'il narre ou des préceptes qu'il impose) parle de réalités mystiques et métaphysiques, et qu'il faut donc lire en y distinguant quatre sens (littéral, allégorico-philosophique, herméneutique et mystique). Cet aspect n'est pas sans rappeler la théorie des quatre sens de l'Écriture dans l'exégèse chrétienne, mais à ce stade, l'analogie fait place à une différence radicale.

Pour l'exégèse chrétienne médiévale, il faut identifier les sens cachés grâce au travail de l'interprétation (pour identifier un surplus de contenu) *mais sans altérer l'expression*, c'est-à-dire la disposition matérielle du texte, en s'efforçant au contraire le plus possible d'en rétablir l'exacte leçon (du moins d'après les douteux principes « philologiques » de l'époque). Pour certains courants kabbalistiques en revanche, la lecture anatomise, pour ainsi dire, la substance même de l'expression à travers trois techniques fondamentales : le Notarikon, la Gematria et la Temourah.

Le Notarikon correspond à la technique de l'acrostiche ; la Gematria, elle, est possible parce que en hébreu, les nombres sont représentés par des lettres alphabétiques, si bien qu'à chaque mot, on peut associer une valeur numérique qui dérive de la somme des nombres représentés par chaque lettre – et il s'agit de trouver des analogies entre des mots dont le sens est différent mais qui ont la même valeur numérique. Mais c'est dans la Temourah, art de la permutation des lettres, donc technique anagrammatique, qu'on trouve des ressemblances possibles entre les procédés lulliens et kabbalistiques.

Dans une langue où l'on peut interpoler les voyelles, l'anagramme présente davantage de possibilités permutatoires que dans d'autres idiomes. Ainsi, Moïse Cordovero se demande pourquoi apparaît dans le Deutéronome l'interdiction de porter des vêtements en laine et lin mélangés, et en déduit que les mêmes lettres étaient combinées dans la version originale pour donner lieu à une autre

expression qui avertissait Adam de ne pas échanger son habit originel de lumière contre l'habit en peau du serpent, qui représente la puissance démoniaque.

Nous trouvons chez Aboulafia des pages dans lesquelles le tétragrammaton IHVH, grâce à la vocalisation de ses quatre lettres de toutes les façons possibles, produit quatre tables de cinquante combinaisons chacune. Quant à Eléazar de Worms, il vocalise chaque lettre du tétragramme avec deux voyelles, mais en utilisant six voyelles, ce qui fait augmenter le nombre des combinaisons (cf. Idel 1988b, p. 22-23).

Si le kabbaliste peut se permettre d'utiliser les ressources infinies de la Temourah, c'est parce qu'elle n'est pas qu'une technique de lecture, mais le procédé lui-même par lequel Dieu a créé le monde, comme il était déjà dit dans le passage du *Sefer Yetzirah* cité ci-dessus.

La kabbale suggère donc qu'on puisse constituer un alphabet fini susceptible de produire un nombre vertigineux de combinaisons, et c'est précisément Aboulafia (XIII^e siècle), avec sa kabbale des nombres, qui a porté l'art combinatoire à son plus haut degré de développement.

Comme on l'a vu dans l'essai « Dante entre modistes et kabbalistes », la kabbale des noms, ou kabbale extatique, est pratiquée en récitant les noms divins que le texte de la Torah dissimule, en jouant sur les différentes combinaisons des lettres de l'alphabet hébraïque, en altérant, en brouillant et en recomposant la surface textuelle, jusqu'aux simples lettres alphabétiques.

Pour la kabbale extatique, le langage est un univers en soi, et la structure du langage représente la structure du réel. À la différence donc de ce qui se passe dans la tradition philosophique occidentale et dans la philosophie arabe et hébraïque, dans la kabbale, le langage ne représente pas le monde au sens où une expression signifiante représente une réalité extralinguistique. Si Dieu a créé le monde à travers l'émission de sons ou de lettres alphabétiques, ces éléments sémiotiques ne sont pas les représentations de quelque chose qui préexiste au monde, mais les formes sur lesquelles sont modelés les éléments dont il est constitué.

Forme linguistique qui produit le monde, et série de symboles que l'on peut combiner à l'infini, sans qu'aucune règle limitative puisse intervenir : voilà les deux points sur lesquels la tradition kabbalistique se différencie substantiellement de l'art lullien. Comme le dit Platzeck (1964, I, p. 328) : « La combinatoire

lullienne, comme combinatoire pure de concepts, s'inspire tout à fait de l'esprit rigoureux de la logique occidentale, tandis que la combinatoire kabbalistique est un jeu philologique. »

Les arbres lulliens et la Grande Chaîne de l'Être

S'il ne tenait pas ses idées de la kabbale hébraïque, d'où Lulle les avait-il alors tirées ?

Lecteur admiratif de Lulle, Leibniz (dans sa *Dissertatio de arte combinatoria* de 1666) se demandait pourquoi il s'était arrêté à un nombre si réduit d'éléments. Étant donné qu'il y a traditionnellement sept vertus (quatre cardinales et trois théologiques), pourquoi Lulle, qui les fait passer à neuf, n'était-il pas allé plus loin ? Pourquoi n'y a-t-il pas parmi les Principes Absolus la Beauté et le Nombre, puisque la Vérité et la Sagesse en sont ?

De fait, Lulle avait proposé, dans différentes œuvres, une fois dix, une fois seize, une fois douze et une fois vingt principes, pour ensuite se stabiliser à neuf. Neuf étant donc ses Principes Absolus, plus un dixième (marqué par un A) restant exclu de la combinatoire, en tant qu'il représente la Perfection et l'Unité Divines, on en a déduit qu'il avait été influencé par les dix sefirot kabbalistiques (cf. Millás Vallicrosa 1958). Nous avons vu toutefois que cette analogie ne mène pas bien loin. Plazteck (1953, p. 583) fait observer qu'on pouvait trouver une liste analogue des Dignités dans le Coran et que Lulle, dans le *Compendium artis demonstrativae* (« De fine hujus libri »), dit avoir emprunté aux Arabes les termes de l'*Ars*.

Il n'est cependant pas nécessaire de reconnaître à tout prix des influences extrachrétiennes chez Lulle, car cette liste des dignités divines pouvait lui venir d'une longue et vénérable tradition classique, patristique et scolastique. Des *Noms divins* du Pseudo-Denys à la pensée scolastique parvenue à maturité, une idée d'origine aristotélicienne traverse l'ensemble de la réflexion du monde chrétien : celle des propriétés transcendantes de l'être. Il y a des caractéristiques communes à tout l'être, que l'on retrouve

superéminemment dans l'être divin, comme l'Un, le Bon, le Vrai (et pour certains, le Beau) et toutes ces propriétés qui se transforment mutuellement l'une en l'autre, au sens où tout ce qui est vrai est bon, et inversement – et ainsi de suite.

En outre, tous les spécialistes s'accordent à penser qu'il y a chez Lulle deux sources fondamentales d'inspiration.

1. L'une est issue d'un platonisme augustinien, en vertu duquel il existe un monde des idées divines que nous connaissons par illumination intérieure et par disposition innée. Le chapitre 7 du *De Trinitate* augustinien affirme qu'on dit de Dieu qu'il est grand, bon, sage, bienheureux, vrai, et que sa grandeur même est sa sagesse, tandis que sa bonté, qui est à la fois grandeur et sagesse, est vérité, et qu'être bienheureux et sage ne signifie rien d'autre qu'être vrai et bon, etc. Ce sont là, à peu de chose près, les Dignités lulliennes, qui du point de vue augustinien ne peuvent être connues qu'*a priori*, en tant que Dieu lui-même les a imprimées dans notre âme. Si Lulle n'avait pas cru à cet innéisme, il n'aurait pas pu penser qu'il était possible de dialoguer avec les infidèles sur la base de quelques connaissances fondamentales communes à tous les hommes.

Plazteck (1953, 1954) a reconstruit la série des sources auxquelles Lulle pourrait s'être référé pour formuler sa propre liste des dignités divines, de Boèce à Richard de Saint-Victor, de Jean de Salisbury à des logiciens comme Algazel (que Lulle a commenté), sans parler d'une inspiration euclidienne, filtrée à travers Boèce, évoquant certains principes qui doivent être notoires en soi (*dignitas* traduirait *axioma*) : « Le fait que les trois religions en vigueur dans le bassin méditerranéen, que Chrétiens, Arabes et Juifs affirmaient que ces dignités ou perfections étaient absolues en Dieu, autorisait Lulle à les ériger, par imitation de l'axiomatique d'Euclide, comme axiomes préalables ou *dignitates* ou *conceptiones animi communes*. » (Plazteck 1953, p. 609.)

2. Son autre source d'inspiration est l'idée, d'origine néoplatonicienne, d'une Grande Chaîne de l'Être (cf. Lovejoy 1936). Le néoplatonisme fort, que la tradition médiévale prend de façon plus ou moins modérée, affirme que l'univers, tout entier de nature divine, est l'émanation d'un Un inconnaissable et ineffable, à travers une série de degrés de l'être, ou hypostases, qui sont produits par nécessité jusqu'à la matière infime. Les êtres sont donc disposés par degrés successifs d'éloignement du Un divin, participant ainsi de façon décroissante d'une nature divine qui se dégrade jusqu'à disparaître dans les degrés inférieurs de la chaîne, ou échelle, des êtres. Deux principes en découlent, l'un cosmologique, l'autre

éthico-mystique. Tout d'abord, si chaque marche de l'échelle de l'être est une phase de la même émanation divine, il existe alors des rapports de ressemblance, de parenté, d'analogie entre un état inférieur et les états supérieurs – et c'est de cette racine que dériveront toutes les théories de la ressemblance et de la sympathie cosmique. Ensuite, si l'échelle émanatiste représente une descente de l'inconcevable perfection de l'Un aux plus bas degrés de la matière, alors connaissance, salut et union mystique (qui s'identifient dans le néoplatonisme fort) impliquent une ascension, un retour aux états supérieurs de la grande chaîne de l'être.

Le néoplatonisme médiéval modéré tentera de réduire au maximum l'identité entre la nature divine et les différents états de la création, pour voir finalement, avec Thomas, la chaîne en termes de participation (qui n'est pas une émanation nécessaire de la divinité, mais un acte libre par lequel Dieu confère l'existence à ses propres créatures ; et les degrés de la chaîne ne se rapportent pas l'un à l'autre par une ressemblance étroite et inévitable, mais par analogie). Cependant cette image de la chaîne de l'être reste présente, d'une certaine manière, dans la pensée médiévale, même lorsque des rapports directs avec le néoplatonisme sont impossibles à identifier. Il suffirait pour s'en convaincre de rappeler que tout penseur médiéval avait médité sur un texte des III^e-IV^e siècles, le commentaire au *Somnium Scipionis* (un texte cicéronien) de Macrobe, dont l'inspiration platonicienne et néoplatonicienne est évidente. Macrobe place, au sommet de l'échelle de l'être, le Bien, cause première de toutes les choses, donc le *Noûs*, ou Intelligence, issue de Dieu lui-même et qui contient les idées comme exemplaires de toutes les choses ; le *Noûs*, en se tournant vers lui-même et en se connaissant, produit une Ame du Monde, laquelle se diffuse – en gardant son unité – dans la multiplicité de l'univers créé. L'Ame, qui n'est pas nombre, mais origine et matrice de tous les nombres, génère la pluralité nombreuse des êtres, depuis les sphères célestes jusqu'aux corps sublunaires :

En conséquence, étant donné que l'Intelligence procède du Dieu Suprême, et l'Ame de l'Intelligence, que l'Ame organise et emplit de vie l'ensemble des êtres qui viennent après elle, et que cet éclair unique les illumine tous et se reflète dans cet ensemble comme un unique visage se reflète dans une longue succession de miroirs, étant donné aussi que tous les êtres se succèdent en séquences continues, dégénéralant progressivement en se rapprochant du bas, on découvrira, à y regarder de plus près, du Dieu Suprême jusqu'à la lie ultime, un enchaînement

Un passage de la *Rhetorica* de Lulle (éd. 1598, p. 199) fait presque littéralement écho à Macrobe et renouvelle ce principe fondamental de ressemblance entre les différents degrés de l'être, en vertu duquel se réalise en chaque être ce qui était déjà prédiqué dans la définition des dignités originelles : « Les choses reçoivent, de leur comparaison avec le Principe Divin, leur lieu conceptuellement défini, qui correspond en même temps à leur degré d'être. » (Plazteck 1953, p. 601.)

Yates (1960) a cru pouvoir identifier une source directe de Lulle dans la pensée de Jean Scot Erigène, grâce à une comparaison minutieuse non seulement des textes, mais aussi des illustrations qui apparaissent dans divers manuscrits des deux auteurs. Il est significatif que pour Erigène, les Noms ou attributs divins soient vus comme des causes primordiales, des formes éternelles sur la base desquelles le monde est formé, et à partir desquelles procède immédiatement une matière primaire, *hyle* ou *chaos*, que nous retrouverons dans la pensée lullienne (Lulle écrit un *Liber chaos*). Sur cette lancée, Yates (1960, p. 104 et suiv.) identifie la première idée de l'*Ars* dans un passage du *De divisione naturae* d'Erigène, où il est question de quinze causes primordiales (Bonté, Essence, Vie, Raison, Intelligence, Sagesse, Vertu, Béatitude, Vérité, Éternité, Grandeur, Amour, Paix, Unité, Perfection) mais où il est également dit que les causes, qui sont infinies en nombre, peuvent donc être disposées à des fins de contemplation en séries et successions arbitraires (et le terme utilisé par Erigène est *convolvere*, pour ainsi dire, « les faire tourner » : Yates rappelle qu'Erigène utilisait, comme du reste d'autres auteurs de cette époque, la méthode des cercles concentriques pour définir les attributs divins et leurs combinaisons – bien qu'à des fins contemplatives, et non inventives). Le rapport d'analogie avec les méthodes kabbalistiques n'échappe évidemment pas à Yates, qui néanmoins ne cherche pas à l'expliquer en termes de filiation directe : « Il n'importe pas tant de se demander si Lulle a été influencé par la Kabbale, que de savoir si lullisme et kabbalisme, avec leurs bases scotistes, sont des phénomènes de type analogue, qui apparaissent en Espagne au même moment et qui pourraient, pour ainsi dire, s'être encouragés réciproquement en générant des atmosphères semblables. » (1960, p. 112.)

Peut-être Frances Yates s'est-elle laissée séduire par des analogies qui se révèlent moins surprenantes si l'on tient compte du fait qu'on

retrouve de nombreux thèmes analogues dans d'autres textes du néoplatonisme médiéval (ceux de l'école de Chartres par exemple). Mais c'est justement pour cela qu'on ne peut nier la présence dans les textes lulliens d'idées qu'Erigène avait diffusées dans la culture postérieure – Erigène avait également contribué, au IX^e siècle, à la diffusion du traité du Pseudo-Denys l'Aréopagite sur les noms divins, l'une des sources décisives du néoplatonisme médiéval, du moins dans sa forme modérée.

Du point de vue de notre enquête, il importe peu de vérifier d'où Lulle tirait précisément l'idée de ses Dignités, ou de reconnaître que « Lulle est platonicien ou néoplatonicien de la tête aux pieds » (Plazteck 1953, p. 595). Il importe en revanche de relever que les Dignités ne sont pas un produit de l'*Ars*, mais qu'elles en constituent au contraire les prémisses et ce, parce qu'elles sont les racines d'une chaîne de l'être.

Il faut, pour comprendre les racines métaphysiques de l'*Ars*, se référer à la théorie lullienne de l'*Arbor scientiae* (1296). Entre les premières versions de l'*Ars* et celle de 1303, Lulle a parcouru un long chemin (décrit par Carreras y Artau 1939, I, p. 394) pour rendre son propre dispositif capable de traiter non seulement de problèmes de théologie et de métaphysique, mais aussi de cosmologie, de droit, de médecine, d'astronomie, de géométrie et de psychologie. L'*Ars* devient de plus en plus un instrument pour affronter l'ensemble de l'encyclopédie du savoir, reprenant les suggestions des innombrables encyclopédies médiévales et anticipant l'utopie encyclopédique de la culture renaissante et baroque.

À première vue, l'*Ars* peut paraître indépendante de structures hiérarchiques parce que les dignités divines, par exemple, sont circulairement définies l'une avec l'autre, et parce que en apparence, les relations ne sont pas posées de façon hiérarchique (bien qu'elles se réfèrent à une hiérarchie implicite entre sensible et intellectuel, ou entre substances et accidents). Cependant, un principe de hiérarchie s'insinue dans la liste des questions (si quelque chose est, ce qu'il est, de quelle façon, etc.), et la liste des Sujets est sans aucun doute hiérarchique (Dieu, Ange, Ciel, Homme, jusqu'aux éléments et aux instruments). Les Dignités sont circulairement définies parce qu'elles sont des déterminations de la Cause Première : mais à partir des Dignités commence l'Échelle de l'Être. Et l'*Ars* devrait pouvoir permettre de raisonner sur tout élément de cette échelle, c'est-à-dire sur tout élément de l'ameublement de l'univers, sur tout accident et sur toute question possible.

L'Arbre de la Science est une image de cette échelle ; il a pour racines les neuf Dignités et les neuf relations, puis se subdivise en seize branches, et à chacune de ces branches correspond un arbre à part. Chacun de ces seize arbres, auquel est consacrée une représentation particulière, se divise en sept parties (racines, tronc, branches, rameaux, feuilles, fleurs, fruits). Huit arbres correspondent clairement à huit sujets de la *Tabula generalis* ; il s'agit de l'*Arbor elementalis* (qui représente les *elementa*, c'est-à-dire les objets du monde sublunaire composés des quatre éléments, des pierres, des arbres, des animaux), l'*Arbor vegetalis*, l'*Arbor sensualis*, l'*Arbor imaginalis* (les images mentales, qui sont les similitudes des choses représentées dans les autres arbres), l'*Arbor humanalis* (qui concerne la mémoire, l'intellect, la volonté, et comprend les différents arts et sciences inventés par l'homme), l'*Arbor coelestialis* (astronomie et astrologie), l'*Arbor angelicalis* et l'*Arbor divinalis* (les dignités divines). À cette liste s'ajoutent l'*Arbor moralis* (les vertus et les vices), l'*Arbor eviternalis* (les royaumes de l'outre-tombe), l'*Arbor maternalis* (mariologie), l'*Arbor christianalis* (christologie), l'*Arbor imperialis* (gouvernement), l'*Arbor apostolicalis* (l'Église), l'*Arbor exemplificalis* (les contenus du savoir) et l'*Arbor quaestionalis* (qui rassemble quatre mille questions sur les différents arts). Mais en définitive, on peut dire que la forêt des arbres correspond aux colonnes de la *Tabula generalis*, même si l'on ne parvient pas toujours à identifier des correspondances terme à terme.

Comme l'écrit Llinarès (1963, p. 211-212) :

Les différents *arbres* se hiérarchisent, les *arbres* supérieurs participant des inférieurs. L'*arbre* « végétal », par exemple, participe de l'*arbre* des éléments, l'*arbre* « sensuel » de l'un et de l'autre, tandis que l'*arbre* « d'imagination » est construit sur les trois premiers en même temps qu'il permet de comprendre l'*arbre* suivant, en l'occurrence l'*arbre* « humain ». Ainsi, en un mouvement ascendant, Raymond Lulle construit un système de l'Univers et des connaissances humaines groupées autour de trois thèmes centraux : le monde, l'homme et Dieu. [...] La logique a cédé le pas à la métaphysique qui s'efforce avant tout d'expliquer et d'interpréter, car le philosophe considère les éléments premiers et réels, et par eux il descend aux objets particuliers qu'il étudie grâce à eux².

Carreras et Artau (1939, I, p. 400), suivis par Llinarès (1963, p. 208 et suiv.), observent qu'un dynamisme de type presque biologique apparaît dans les arbres, qui contraste avec la staticité

logico-mathématique de l'art lullien au cours de la période précédente. Mais nous avons vu que pour manier l'Ars, on présume une connaissance préliminaire qui est précisément celle que permettent les arbres. C'est du moins exactement ce qui se passe avec l'*Ars generalis ultima* et l'*Ars brevis*, qui suivent la formulation de l'*Arbor scientiae*.

Comme on l'a vu dans le premier essai de ce volume, la pensée médiévale recourt à la figure de l'arbre (de Porphyre) pour représenter la manière dont, formellement, les genres comprennent les espèces et les espèces sont comprises dans les genres. Or, si l'on se limitait à observer une image qui apparaît dans la *Logica nova* de 1303, nous verrions un arbre porphyrien auquel Lulle appose aussi bien les lettres de B à K, que la liste des Questions. On serait alors tenté de dire que les dignités elles-mêmes, ainsi que toutes les autres entités de l'Ars, sont les genres et les espèces de l'arbre de Porphyre. Mais ce n'est pas un hasard si l'image s'intitule *Arbor naturalis et logicalis*. L'arbre de Lulle est non seulement logique, mais aussi naturel.

Un arbre de Porphyre est une structure formelle, qui définit formellement le rapport entre genres et espèces (c'est seulement par convention didascalique que, dans sa forme canonique, il représente toujours des substances comme Corps ou Animal). Un arbre de Porphyre est en principe un arbre vide, que quiconque devrait pouvoir remplir en fonction de la classification qu'il veut produire. Les arbres que Lulle présente en revanche dans son *Arbor scientiae* sont des arbres « pleins », c'est-à-dire des représentations de la Chaîne de l'Être telle qu'elle est – et *doit* être – métaphysiquement. Plazteck (1954, p. 145 et suiv.) a donc raison quand il affirme que l'analogie entre arbres lulliens et arbre porphyrien n'est qu'apparente : « sa gradation ne résulte pas d'un encadrement logique [...] mais de la manifestation, dans les créatures, des dignités en degrés distincts ».

Plazteck rappelle que Lulle a lui aussi besoin d'une *differentia specifica*, mais celle-ci (bien qu'essentielle) n'est pas un accident qu'on peut abstraire de l'espèce considérée : elle en représente le degré de participation ontologique. C'est pourquoi la critique que fait Lulle du syllogisme « Tout animal est substance, Tout homme est animal, Donc tout homme est substance » est intéressante (*De venatione medii inter subjectum et praedicatum*, in *Opera parva*, Palma, 1744, I, p. 4). Ce syllogisme serait formellement valable, mais pour Lulle, il n'est pas « nécessaire » car la façon dont l'homme est substance est marquée par la distance entre l'homme et les causes premières dans la descente de la chaîne de l'être (donc l'homme est

bien substance, mais à un certain degré). Lulle a besoin de trouver un « médium naturel », non logique, une sorte de parenté immédiate : il reformule donc le syllogisme (et l'accepte) en « Tout animal rationnel est substance rationnelle, Tout homme est animal rationnel, Donc tout homme est substance rationnelle ». Bien que cela ait l'air d'un simple jeu terminologique, il s'agit pour Lulle de trouver une sorte de douce affinité entre les choses, sans saut ni interruption. On voit donc que la rationalité est une différence qui divise déjà la substance, réapparaît à chaque degré de l'échelle et ne participe de l'homme que par une chaîne de degrés décroissants.

« Le logicien scolastique n'utilise que des définitions adaptées à la logique des classes ; le disciple de Lulle, en revanche, admet tous les genres de définitions, pourvu qu'elles se basent sur une relation réelle entre les choses. » (Platzeck 1954, p. 155.)

La logique présumée de Lulle n'est pas formelle ; c'est une rhétorique qui sert à exprimer une ontologie³.

À la lumière de ces observations, on comprend pourquoi d'un côté, Lulle apprête l'*Ars* pour trouver dans chaque raisonnement possible le terme moyen qui permet un syllogisme démonstratif, mais de l'autre, exclut des syllogismes, corrects par ailleurs, même quand il y aurait formellement un terme moyen. *Son terme moyen n'est pas celui de la logique formelle scolastique*. C'est un médium qui lie, par similitude, les éléments de la chaîne de l'être ; c'est un médium substantiel, et non formel. C'est pourquoi Lulle peut rejeter comme inacceptables certaines prémisses, même si la combinatoire les rend imaginables. Le médium n'unit pas formellement des choses, *il est dans les choses*. Le médium de Lulle n'est pas le terme moyen du syllogisme aristotélicien, il n'établit pas la cause identifiée par la définition, ni le genre sous lequel une espèce doit être subsumée : c'est une « étiquette générale » qui caractérise toute forme de participation, de connexion, de parenté entre deux choses, si bien que dans les prédications élémentaires de la première et de la troisième figure, Lulle n'a même pas besoin de mettre une copule. La grandeur de la bonté ne se prédique pas, on en constate l'identité autoévidente, incontestable et consubstantielle⁴.

Par ailleurs, Lulle avait dit, dans la version catalane de sa *Logica Algazelis* : « *De la logica parlam tot breu – car a parlar avem de deu.* » L'*Ars* n'est pas un mécanisme révélatif, propre à dessiner des structures du cosmos encore inconnues : il ne découvre rien, mais soutient des arguments probables, sur la base d'idées déjà connues (ou supposées connues).

1. Macrobe, *Commentaire au songe de Scipion*, livre I, trad. Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 80. (N.d.T.)

2. Que le procédé participatif ou émanatif aille ensuite des racines au feuillage est simplement matière de convention iconographique. Il suffit de voir comment Kircher construit, dans l'*Ars magna sciendi*, sur un modèle similaire à l'arbre porphyrien, son arbre des sciences avec les dignités au sommet. Chez Lulle, dans une œuvre comme le *Liber de ascensu et descensu intellectus* (1304), la hiérarchie des êtres est représentée comme une échelle le long de laquelle l'artiste remonte des effets aux causes, du sensible à l'intelligible et vice versa.

3. « Nous sommes [...] à mille lieues de la logique formelle des modernes. Nous avons affaire à une logique matérielle au plus haut degré, donc aussi à une espèce de Topique ou d'art inventif. » (Platzeck 1953, p. 579.) Et « la vérité ou la correction logique n'est jamais appréciée formellement pour sa valeur propre, mais toujours en référence à la vérité gnoséologique. » (Platzeck 1954, p. 151.)

4. Cf. Johnston 1987, chapitre 15 (« Natural middle »), où ces points sont argumentés de manière approfondie et convaincante. « [L'Ars] ne requiert pas une cohérence systématique et déductive entre ses arguments : elle est capable d'offrir sans répit une explication analogique toujours nouvelle du même concept ou de la même idée, ou de réaffirmer la même vérité en des termes différents. Cela explique aussi bien le volume que le caractère exhaustivement répétitif des presque 240 écrits que nous connaissons de Lulle. » (Johnston 1987, p. 7.)

La Revolutio alphabetaria de Pic

Il importe maintenant de démêler un nœud particulier qui, au fond, se trouve à la jointure entre lullisme médiéval et lullisme renaissant et baroque (*et ultra*) : le lullisme présumé de Pic de la Mirandole.

Que Pic se soit inspiré de sources kabbalistiques est une question désormais élucidée ; tout au plus reste ouvert le débat sur les textes auxquels l'ont effectivement introduit des amis comme Flavius Mithridate et d'autres. Idel (1988a, p. 204-205) rappelle que pour Yohanan Alemanno, ami et inspirateur de Pic, « la charge symbolique du langage était en train de se transformer en un type de commandement presque mathématique. Ainsi, le symbolisme kabbalistique se transformait – ou peut-être se retransformait – en un langage magique et incantatoire ». Pic affirmait donc que « *nulla nomina ut significativa, et in quantum nomina sunt, singula et per se sumpta, in Magico opere virtutem habere possunt, nisi sint Hebraica, vel inde proxima derivata* » (Conclusion 22)¹.

Quant à la conviction, présente chez plusieurs auteurs, que le kabbalisme de Pic serait redevable à Lulle (dont notre auteur connaissait au moins l'*Ars brevis* et l'*Ars generalis ultima* – voir Garin 1937, p. 110), comment s'est-elle formée ? À ce titre, le livre de Jean-Marie de Vernon (*Histoire véritable du bienheureux Raymond Lulle*, Paris, 1668, p. 347-348) est peut-être le document le plus curieux sur cette association : il prétend que 2 225 des 4 000 œuvres qu'il attribue à Lulle étaient dans la bibliothèque de Pic.

La réponse est facile, du moins en première instance. Il faut en imputer la responsabilité à quelques lignes (certes peu claires) de l'*Apologie*, où Pic, évoquant la tradition kabbalistique, trace un parallèle qui est – pour reprendre les mots de Wirszubski (1989,

Duas scientia hoc etiam nomine honorificarunt. Unam quae dicitur [espace blanc pour le terme hébreu hokmat haseruf, dont le typographe ne possédait pas les caractères], id est ars combinandi, et est modus quidam procedendi in scientijs et est simile quid sicut apud nostros dicitur ars Raymundi, licet forte diverso modo procedant. Aliam quae est de virtutibus rerum superiorum que sunt supra lunam et est pars magiae naturalis supremae. Utraque istarum apud Hebraeos etiam dicitur Cabalam propter rationem iam dictam, et de utraque istarum etiam aliquando fecimus mentionem in conclusionibus nostris. Illa enim est ars combinandi quam ego in conclusionibus meis voco alphabetariam revolutionem. Est ista que de virtutibus rerum superiorum quae uno modo potest capi ut pars magiae naturalis.

(Apologie, 5, 28)

Les *Conclusiones* avaient clarifié que la *revolutio alphabetaria* constitue la première partie de la kabbale spéculative. Disons donc que, dans ces passages, Pic fait la distinction entre une kabbale des noms et une kabbale théosophique. Mais à ce stade, après avoir reconnu que l'*ars combinandi* dérive des pratiques combinatoires d'Aboulafia, Frances Yates décide de ne s'occuper que du deuxième type de kabbale – c'est son droit – et liquide la première au motif que Pic la considérerait, d'une certaine manière, comme similaire à l'art de Raymond Lulle (Yates 1964).

Le problème, en réalité, c'est qu'en traçant cette analogie entre *ars combinandi* et *ars Raymundi*, Pic s'intéresse davantage aux différences qu'aux similarités.

Relisons le passage de l'*Apologie* : la première partie, ou la première façon d'entendre la kabbale est l'*ars combinandi*, que Pic a déjà appelée *revolutio alphabetaria*. Or, dans la tradition aboulafienne, *revolutio* est mis pour combinaison, en général (Wirszubski 1989, p. 137), mais le terme contient certainement une connotation rotatoire, ce qui n'est pas sans rappeler immédiatement un jeu de roues soit kabbalistiques, soit lulliennes, soit – comme on le verra – stéganographiques, à la Trithème. En tout cas, le terme pourrait aussi être entendu au sens métaphorique, comme image presque visuelle du tourbillon combinatoire typique de la technique kabbalistique de l'anagramme, ou Temourah.

Quoi qu'il en soit, une combinaison de lettres ne peut que

rappeler les pratiques lulliennes, c'est pourquoi Pic dit qu'il y a similitude entre les deux pratiques. Pourtant, il fait ensuite remarquer que cette similitude n'est qu'apparente : *licet forte diverso modo procedant*. Cette expression adverbiale *forte* a de quoi nous laisser perplexe. Si Pic avait voulu faire allusion à une différence substantielle, il aurait eu de bonnes raisons de le faire : comme on l'a vu, les lettres de la combinatoire lullienne se réfèrent à des entités théologiques, à des dignités divines, et concernent donc une combinatoire qui, bien qu'elle semble avoir lieu sur le plan de l'expression alphabétique, se produit de fait dans l'ordre des contenus. En revanche, la combinatoire kabbalistique de type aboulafien s'exerce sur des substances de l'expression, sur des lettres de la Torah, ou sur ces éléments de la forme de l'expression que sont les lettres alphabétiques.

On pourrait toutefois réfuter aisément cette explication sur la base de la conviction kabbalistique selon laquelle chaque lettre de l'alphabet hébraïque a, numériologiquement au moins, un sens. Ainsi même la kabbale, avec l'air de combiner et de permuter des éléments alphabétiques, permute et combine des concepts. Mis à part leur fond théologique différent, *ars Raymundi* et *ars combinandi* ne sont donc pas *substantialiter* différentes, mais elles le sont *forte*, par accident, c'est-à-dire par rapport à leurs issues, ou à la façon dont elles sont utilisées.

À notre avis, Pic avait compris que ce qui différencie la pensée kabbalistique de celle de Lulle, c'est que la réalité que le kabbaliste mystique doit découvrir n'est pas encore connue, et qu'elle ne pourra se révéler qu'à travers la syllabation des lettres permutées en tourbillonnant. La kabbale donc, même si ce n'est que par voie mystique (la combinatoire lui servant seulement de moteur imaginaire), veut être une vraie *ars inveniendi*, où ce qu'il faut trouver est une vérité encore inconnue. La combinatoire lullienne en revanche (on l'a vu) est un instrument rhétorique grâce auquel on veut démontrer ce qui est déjà connu, ce que la structure inflexible de la forêt des différents arbres a déjà fixé une fois pour toutes, et qu'aucune combinatoire ne pourra jamais subvertir².

Les *Conclusiones cabalisticæ* de Pic confirment qu'il avait parfaitement saisi ce point :

Nullae sunt literae in tota lege, quae in formis, coniunctionibus, separationibus, tortuositate, directione, defectu, superabundantia, minoritate, maioritate, coronatione, clausura, apertura & ordine, decem numerationum secreta non manifestent.

Si l'on se rappelle que ces *numerationes* sont les sefirot, on comprend le pouvoir relatif qu'il attribue à son *ars combinandi*. Quant aux résultats que lui offre cet art tourbillonnant, au-delà certes de tout bon sens philologique, mais apportant la preuve d'une énergie combinatoire qui ne connaît aucune limite, on les trouve dans le célèbre passage de l'*Heptaplus* consacré au *Bereshit*.

On voit apparaître ici ce qui deviendra ensuite un trait distinctif non seulement du kabbalisme, mais de tout l'hermétisme postérieur : étant donné un discours qui ose déjà en soi énoncer d'insondables mystères, on le suspecte de faire allusion à des mystères encore plus profonds et occultes. Pour Pic, le récit mosaïque de la création du monde ferait allusion, dans chacune de ses parties, et suivant sept niveaux de lecture différents, à la création du monde angélique, du monde céleste et du monde sublunaire, mais encore de l'homme comme microcosme : « si bien que ce livre, vraiment, s'il fut jamais autre chose, est marqué par sept sceaux, plein de toute la sagesse et de tous les mystères » (*Second Prologue*). Dans le chapitre six de la *Troisième Exposition* par exemple (« Du monde angélique et invisible »), la création des poissons, des oiseaux et des animaux terrestres est vue comme révélation de la création de cohortes angéliques. S'il y a des mystères insondables – et insondés – à découvrir, rien ne doit être donné pour connu. La combinatoire doit être aventureuse et, du point de vue au moins des intentions, innocente et sans préjugés. Voici le célèbre passage, à la tonalité typiquement kabbalistique, où Pic se lance dans les opérations de permutations et d'anagrammes les plus téméraires :

Il m'a pris plaisir d'en faire la preuve en la première diction de cette œuvre qui se lit en hébreu *Beresith* et en français *au commencement*, si je pourrais aussi usant des règles des anciens tirer au jour quelque chose digne de connaissance. [...] Je dis chose merveilleuse, inouïe et incroyable. [...] Si d'elle donc nous apparions la troisième lettre à la première, il s'en fait *Ab*, c'est-à-dire Père ; si à la première redoublée nous marions la seconde, il en naît *Bebar*, au fils ou par le fils ; si nous les lisons toutes fors la première, reste *Rescith*, commencement ; si nous accouplons la quatrième à la première, il en résulte *Sçabath*, repos ; si nous plaçons les trois premières en leur rang, il s'en fera *Bara*, qui veut dire créa. Si laissant la première nous rangeons les trois suivantes, il s'en compose *Rosch*, signifiant chef ; si, omettant la première et seconde, nous laissons seules les deux d'après, ce sera *Esçh*, feu ; si, oubliant les trois

premières, nous joignons la quatrième à la dernière, il en viendra *Sçeth*, fondement ; si je prépose la seconde à la première, *Rab* se fait voir, comme grand qu'il signifie ; si, après la troisième, nous installons la cinquième et quatrième, nous aurons *Isçh*, homme ; si nous allions les deux premières aux deux dernières, il s'en fera *Berith*, alliance, et finalement si nous affrontons la dernière à la première, naîtra la dernière et douzième diction qui est *Tov*, *Thau* étant néanmoins changé en *Theth* comme il advient souvent en hébreu : ce mot signifie bon. [...]

Ab, comme j'ai devant dit, signifie Père ; *Bebar* au fils ou par le fils (car la préposition *Beth* dénote l'un et l'autre) ; *Rescith* commencement ; *Sçabath* repos ou fin ; *Bara* créa ; *Rosc* chef ; *Esch* feu ; *Scith* fondement ; *Rab* du grand ; *Hisc* homme ; *Berith* par accord ; *Tob* bon. Et si nous tissons par ordre suivant toute l'oraison, elle sera telle : « le père au fils ou par le fils, commencement et fin ou repos, créa le chef, le feu et le fondement du grand homme par bon accord ou alliance »³.

L'*ars combinandi* de Pic n'a rien à voir avec l'*ars Raymundi*. Raymond Lulle utilisait son art pour démontrer des choses crédibles ; Pic, pour découvrir des choses incroyables et inouïes. Toutefois, les différents malentendus à venir découlent probablement du fait que c'est précisément la leçon de Pic qui libère le lullisme postérieur de ses entraves originelles.

Il ne s'agit pas, bien entendu, de voir à tout prix dans la séparation piquienne entre *ars combinandi* kabbalistique et *ars Raymundi*, et dans les téméraires exercices de permutations que Pic encouragera, le détonateur qui a libéré de ses limites l'art de Raymond Lulle dans les siècles suivants en le conduisant (comme nous le verrons) au-delà de la théologie et de la rhétorique, jusqu'à nourrir les spéculations formelles de la logique moderne, et aux *brain-stormings* aléatoires qui alimentent une bonne partie de l'euristique contemporaine.

Mais il est certain qu'avec Pic s'était affirmée, en harmonie avec sa défense de la dignité et des droits de l'homme, l'invitation à oser, à *invenire*, même si c'était davantage suivant les conseils malicieux de Flavius Mithridate que du calcul factoriel. Il s'agissait désormais de suggérer que, s'il est encore question d'être, il faut choisir un être encore à faire, au lieu d'un être qui est déjà. Et Pic a poussé (peut-être sans le vouloir) la pensée moderne dans cette direction. C'est une autre façon de dire que « l'homme est, pour Pic, divin en tant

qu'il crée ; parce qu'il crée lui-même et son monde ; non parce qu'il naît Dieu, mais parce qu'il se fait Dieu. Dans tout l'univers, *operatio sequitur esse* [...]. Pour Pic, en l'homme, et en l'homme seulement, *esse sequitur operari* » (Garin 1937, p. 95).

En ce sens, l'*ars combinandi* et l'*ars Raymundi* « *diverso modo procedunt* ». En ce sens également, nous effaçons l'ambiguïté de l'expression *forte*, due soit à la prudence, soit à l'imprécision presque aurorale de l'intuition de Pic. Une fois éliminé l'adverbe, on voit se jouer dans cette brève incise le passage d'une idée de l'homme soumis aux lois du cosmos à un homme qui les construit et les reconstruit sans craindre le vertige du possible, et en acceptant même le risque.

1. Pour sa part, Agrippa part du principe que « quoique tous les démons ou intelligences parlent le langage des nations auxquelles ils président, néanmoins ils ne parlent jamais, à ceux qui savent l'hébreu, d'autre idiome que celui-là » ; « Et ces noms [...], bien que de son et de signification inconnus, doivent avoir selon les principes secrets de la philosophie, avouons-le, plus de force en œuvre magique que les noms significatifs, lorsque l'esprit stupéfié par leur énigme et tendu de toute la force de sa pensée, croyant fermement qu'ils recouvrent quelque chose de divin, fait résonner ces paroles et ces noms avec révérence, quoiqu'il ne les comprenne pas, à la gloire de la divinité. » (*De occulta philosophia libri III*, Parisiis, Ex Officina Jacobi Dupuys 1567, III, 23 et 26 ; trad. fr. : *La philosophie occulte ou La magie* de H.C. Agrippa, *Livre troisième contenant la magie cérémoniale*, Paris, Éditions Traditionnelles 1963, p. 98 et 118 – N.d.T.) John Dee évoque des anges, d'une célestialité incertaine, avec des invocations comme *Zizop*, *Zchis*, *Esiasch*, *Od*, *laod* (cf. *A True and Faithful Relation*, London, Printed by D. Maxwell for T. Garthwait, 1659).

2. Hillgarth (1971, p. 283) affirme que Pic, plus intéressé par le kabbalisme que par l'art lullien, avait cité Lulle parce qu'il était plus connu que la kabbale hébraïque. Au sujet d'une différence de nuances sur ce point, voir Zambelli 1965 (éd. 1995, p. 59, n. 14).

3. D'après la traduction d'un kabbaliste chrétien de France, Nicolas Le Fèvre de la Boderie ; voir Secret 1964, p. 19-20. (N.d.T.)

Le lullisme après Pic

Avec la Renaissance, la combinatoire illimitée tendra à exprimer un contenu tout aussi illimité, et par conséquent insaisissable et inexprimable.

Dans l'édition de 1598 des écrits combinatoires de Lulle, un *De auditu kabbalistico* paraît sous son nom. Thorndike (1929, V, p. 325) déjà signalait que le *De auditu* avait paru pour la première fois à Venise en 1518, comme « opusculum Raimundicum », et qu'il s'agissait donc d'un ouvrage de la fin du xve siècle, avançant l'hypothèse d'une attribution à Petrus de Maynardis – attribution définitivement confirmée depuis par Zambelli (1965). Il est intéressant que cet opuscule, œuvre de Maynardis, remonte « aux dernières années du xve siècle, c'est-à-dire immédiatement après la rédaction des thèses et de l'*Apologie* de Pic » (Zambelli 1965, éd. 1995, p. 62-63), et que le faux ait donc été fait précisément sous son influence, même indirecte (voir Scholem 1979, p. 40-41). Quand ce petit traité propose l'étymologie suivante pour kabbale : « *cum sit nomen compositum ex duabus dictionibus, videlicet abba, et ala. Abba enim arabice idem est quod pater latine, et ala arabice idem est quod Deus meus* », on peut difficilement s'empêcher de penser à des exercices piquiens analogues.

C'est la preuve que Lulle était désormais officiellement admis parmi les kabbalistes, ce dont rend compte Thomas Garzoni de Bagnacavallo dans sa *Piazza universale di tutte le arti* :

La science de Raymond, fort peu connue, pourra elle aussi être appelée improprement Kabbale. Et le bruit a donc communément couru, chez tous les disciples, et même dans le monde entier, que la Kabbale enseigne toute chose [...] et à cet

effet, on trouve un petit livre imprimé, qui lui est attribué (bien qu'en la matière, on fabrique des mensonges au-delà des montagnes) et s'intitule *De auditu kabbalistico*, qui n'est rien d'autre, en fin de compte, qu'un très bref résumé de l'*Ars magna*, sans doute abrégée par lui-même en cet autre texte qu'il appelle *Ars brevis*¹.

Comme exemple « au-delà des montagnes », on pourrait citer Pierre Morestel, qui publie en France en 1621, sous le titre de *Artis Kabbalisticae, sive Sapientiae Divinae Academia*, une modeste anthologie du *De auditu*² (avec force imprimatur, car il se propose exclusivement de démontrer, comme le fait Lulle, les vérités chrétiennes), sans rien de kabbalistique, si ce n'est le titre et l'identification initiale de *Ars* et kabbale, outre la reprise de l'étymologie du *De auditu*.

Le néolullisme est également stimulé par la poursuite des recherches sur les écritures secrètes, ou *stéganographies*. La stéganographie se développe comme artifice chiffatoire bon pour des usages politiques et militaires, et le plus grand stéganographe des Temps modernes, Trithème (1462-1516), utilise des rotules chiffatoires qui fonctionnent suivant le principe des cercles mobiles concentriques de Lulle. Peu importe de savoir dans quelle mesure Trithème s'est inspiré de Lulle, car son influence serait de toute façon d'ordre purement « graphique » : pour Trithème, les rotules ne servent pas à produire des arguments, mais à chiffrer et à déchiffrer. Dans les cercles sont inscrites les lettres de l'alphabet, et la rotation des cercles intérieurs détermine si le A du cercle extérieur doit être codé en B, en C ou en Z (le critère inverse vaut pour le déchiffrement) (voir la figure 6).



Figure 6

Mais si Trithème ne cite pas Lulle, en revanche les stéganographes

postérieurs le citent. Le *Traité des chiffres* de Vigenère³ reprend explicitement des thèmes lulliens en divers endroits et les relie au calcul factoriel du *Sefer Yetzirah*.

Il y a une raison pour laquelle les stéganographies agissent comme les propulseurs d'un lullisme qui va au-delà de Lulle. Le stéganographe ne s'intéresse pas au contenu (donc à la vérité) des combinaisons qu'il produit. Le système élémentaire prévoit seulement que des éléments de l'expression stéganographique (combinaisons de lettres, ou d'autres symboles) puissent être librement corrélés (de façon toujours différente, afin que le chiffrage soit imprévisible) à des éléments de l'expression à chiffrer. Il s'agit seulement de symboles qui se substituent à d'autres symboles. Le stéganographe est donc encouragé à tenter des combinatoires complexes, purement formelles, où seule compte une syntaxe de l'expression de plus en plus vertigineuse, et où toute combinaison reste une variable non liée.

Gustave Selenus⁴ pourra alors se permettre de construire, dans son *Cryptomenytices et cryptographiae* (1624), une rotule de 25 cercles concentriques combinant 25 séries de 24 paires chacune. Aussitôt après, il présente une série de tables qui enregistrent environ trente mille triplets. Les possibilités combinatoires deviennent astronomiques (figure 7).

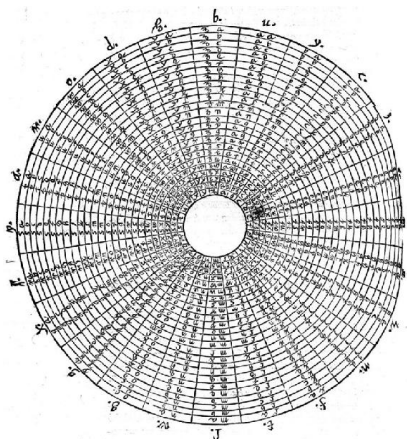


Figure 7

S'il doit y avoir combinatoire, pourquoi s'arrêter à 1 680 propositions, comme le faisait Lulle ? Formellement, on peut tout dire.

C'est avec Agrippa qu'on entrevoit, pour la première fois, la

possibilité d'emprunter conjointement à la kabbale et au lullisme la pure technique combinatoire des lettres, et de s'en servir pour construire une encyclopédie qui ne soit pas une image du cosmos fini médiéval, mais d'un cosmos ouvert et en expansion, ou de différents mondes possibles.

Dans son *In artem brevis R. Lulli*, qui paraît avec les autres œuvres lulliennes dans l'édition de Strasbourg de 1598 et semble être à première vue une anthologie assez fidèle des principes de l'*Ars magna*, on est aussitôt frappé par le fait que dans les tables censées rendre compte de la quatrième figure lullienne, les combinaisons sont en plus grand nombre, étant donné que les répétitions ne sont pas évitées.

Comme le dit Vasoli (1958, p. 161), « Agrippa ne se sert de cet alphabet et de ces tables que comme fondement d'une série d'opérations beaucoup plus complexes, obtenues grâce à la combinaison systématique et l'élargissement progressif des figures lulliennes typiques, et surtout grâce à la combinaison pratiquement infinie des *elementa*. De cette façon, on multiplie les sujets en les définissant dans leur espèce, ou en les rapportant aux genres, en les mettant en relation avec les termes similaires, différents, contraires, antérieurs ou postérieurs, ou encore, en les référant à leurs causes, à leurs effets, à leurs actions, à leurs passions, à leurs relations, etc. Ce qui permet, naturellement, une utilisation presque infinie de l'*Ars*. »

In Carreras y Artau (1939, p. 220-221), il est dit que l'art d'Agrippa serait en ce sens inférieur à celui de Lulle, parce qu'il ne se fonde pas sur une théologie. Ce qui – du moins de notre point de vue, ou du point de vue du développement futur de la combinatoire – représente plutôt un élément de force. Avec Agrippa, le lullisme est libéré de sa théologie.

Plus précisément, si l'on doit parler de limite, il est évident que même pour Agrippa, le but est de fonder, plutôt qu'une logique de la découverte, une rhétorique à grande échelle, tout au plus en compliquant la liste des disciplines que son encyclopédie configure, mais toujours de façon à fournir, comme dans une mnémotechnique, des notions manipulables par le bon orateur.

Lulle se montrait timide à l'égard de la forme du contenu. Agrippa élargit les possibilités de la forme de l'expression pour tenter des articulations de contenu plus vastes, mais il n'arrive pas jusqu'à la fin. S'il avait appliqué la combinatoire à la description de l'inépuisable réseau de rapports cosmiques qu'il ébauche dans le *De occulta philosophia*, il aurait franchi un pas décisif. Mais il ne le fait pas.

Giordano Bruno, pour sa part, cherchera à faire dire tout, et plus encore, à sa version de l'Ars lullienne. S'il y a un univers fini dont la circonférence (comme le disait déjà Nicolas de Cues) n'est nulle part et le centre partout, alors en n'importe quel point où l'observateur le contemple dans son infinité et dans son unité substantielle, la variété des formes qu'on peut découvrir et dont on peut parler n'est plus limitée. L'idée-force de l'infinité des mondes se compose avec celle selon laquelle chaque entité mondaine peut, au même moment, servir comme ombre platonicienne d'autres aspects idéaux de l'univers, comme signe, comme renvoi, comme image, comme emblème, comme hiéroglyphe, comme sceau. Par contraste également, bien sûr, car l'image de quelque chose peut aussi nous ramener à l'unité à travers son opposé.

Les images de la combinatoire de Bruno, qu'il trouve dans le répertoire de la tradition hermétique, ou qu'il se construit avec une imagination enflammée, ne servent pas uniquement – comme c'était le cas dans les mnémotechniques précédentes – à rappeler, mais aussi à imaginer, à découvrir l'essence des choses et leurs relations.

Ces images s'associeront, animées par la même énergie visionnaire avec laquelle Pic décomposait et recomposait le mot initial du texte sacré. Une chose peut en représenter une autre par similarité phonétique (le cheval, *equus*, pour l'homme *aequus*), par ressemblance de syllabes initiales (*asinus* pour *asyllum*), en posant le concret pour l'abstrait (un guerrier romain pour Rome), en remontant de l'antécédent au conséquent, de l'accident au sujet et inversement, de l'insigne à celui qui en est décoré ou, encore une fois suivant une technique kabbalistique, en utilisant le pouvoir évocateur de l'anagramme ou de la paronomase (*palatio* pour *Latio*, cf. Vasoli 1958, p. 285-286).

La combinatoire devient une langue capable d'exprimer non seulement les événements et les rapports de ce monde, mais de tous les infinis, dans leur accord mutuel.

C'est là bien autre chose que les contraintes fixées par une métaphysique de la grande chaîne de l'être... Le titre de l'un des traités mnémotechniques de Bruno, *De lampade combinatoria lulliana* est suivi de *ad infinita propositiones et media invenienda*⁵. Le rappel à l'infinité des propositions générables est sans équivoque.

Le problème de la combinatoire sera repris par d'autres auteurs, mais dans une clé vraiment antikabbalistique, pour manifester un scepticisme à l'égard de certaines dérives mystiques, pour montrer la faiblesse et l'approximation des calculs rabbiniques, pour ramener la combinatoire à un pur calcul mathématique formel (indifférent

aux sens) et néanmoins capable de prévoir combien de nouvelles expressions et de nouvelles langues on pourrait produire en n'utilisant que les lettres de l'alphabet latin.

Dans *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco*, Cristophe Clavius⁶ se demande combien de *dictiones*, c'est-à-dire combien de termes on pourrait produire avec les 23 lettres de l'alphabet (il n'y avait pas de distinction, à l'époque, entre *u* et *v*) en les combinant deux par deux, trois par trois et ainsi de suite, jusqu'à considérer des mots de 23 lettres. Clavius fournit les différentes formules mathématiques nécessaires à ce calcul mais parvenu à un certain point, face à l'immensité des résultats possibles, surtout si l'on prend aussi en considération les répétitions, il s'arrête.

En 1622, Pierre Guldin écrit un *Problema arithmeticum de rerum combinationibus* (cf. Fichant 1991, p. 136-138), dans lequel il calcule toutes les dictions générables avec 23 lettres, indépendamment du fait qu'elles sont dotées de sens et prononçables, mais sans calculer les répétitions, et il établit que le nombre de mots (de longueurs variables, de deux à vingt-trois lettres) s'élève à plus de soixante-dix mille milliards de milliards (et que pour les écrire, il faudrait plus d'un million de milliards de milliards de lettres). Pour nous faire une idée de ce nombre, imaginons d'écrire tous ces mots sur des registres de mille pages, à raison de cent lignes par page et de soixante caractères par ligne : 257 millions de milliards de registres de cet acabit seraient nécessaires ; quant à la bibliothèque qui pourrait les abriter, dont Guldin étudie séparément la disposition, les dimensions, les conditions de circulabilité, si l'on disposait de constructions cubiques de 432 pieds de côté capables d'accueillir chacune 32 millions de volumes, elle devrait en rassembler 8 052 122 350 de la sorte. Mais quel royaume pourrait contenir tant d'édifices ? Après calcul de la superficie disponible sur la planète tout entière, il en résulte que nous ne pourrions en loger que 7 575 213 799 !

Marin Mersenne, dans plusieurs de ses écrits (cf. Coumet 1975), se demande combien de noms seraient nécessaires si l'on devait nommer non seulement chaque individu de manière différente, mais aussi chacun des cheveux sur la tête de chaque être humain – se souvenant peut-être de la traditionnelle plainte médiévale sur la *penuria nominum*, en vertu de laquelle il y aurait plus de choses à nommer que de termes pour les nommer. Grâce à une combinatoire appropriée (et Mersenne opère de vertigineux calculs), on pourrait générer des lexiques extraordinairement riches pour chaque langue.

Mersenne prend en considération, outre les *dictiones*

alphabétiques, également les *canti*, c'est-à-dire les séquences musicales que l'on peut générer sur une extension de trois octaves, sans répétitions (on voit ici se profiler une première idée de la série dodécaphonique), et il observe que pour noter tous ces chants, il faudrait davantage de rames de papier qu'il n'en faut pour combler la distance de la terre au ciel, même si chaque feuille contenait 720 chants de 22 notes chacun, et que chaque rame était comprimée de façon à être moins épaisse qu'un pouce : car les chants que l'on peut générer avec 22 notes sont au nombre de 1 124 000 727 777 607 680 000, ce qui, divisé par les 362 880 chants pouvant tenir dans une rame, ferait encore un nombre à seize chiffres, tandis qu'il n'y a du centre de la terre aux étoiles « que » 28 826 640 000 000 pouces. Et si l'on voulait écrire tous ces chants, à raison de mille par jour, il faudrait 22 608 896 103 ans et 12 jours.

Il y a dans ce vertige la conscience de l'infinie perfectibilité de la connaissance, grâce à laquelle l'homme, nouvel Adam, a la possibilité de nommer, au cours des siècles, tout ce que son ancêtre n'avait pas eu le temps de baptiser. De cette façon, la combinatoire aspire à concourir avec cette capacité de connaissance de l'individuel qui n'appartient qu'à Dieu (et dont Leibniz sanctionnera l'impossibilité). Mersenne s'était battu contre kabbale et occultisme, mais il a évidemment été séduit par le vertige kabbalistique : ne le voit-on pas faire tourner les roues lulliennes à plein régime, incapable désormais de distinguer entre l'omnipotence divine et la possible omnipotence d'une langue combinatoire parfaite, manœuvrée par l'homme, si bien que dans les *Quaestiones super Genesim* (col. 49 et 52), il voit dans cette présence de l'infini en l'homme une preuve manifeste de l'existence de Dieu.

Mais si cette capacité d'imaginer l'infini de la combinatoire se manifeste, c'est que Mersenne, comme Clavius, Guldin et d'autres encore (le thème réapparaît par exemple chez Comenius, *Linguarum methodus novissima*, III.19)⁷, ne sont plus en train de calculer sur des concepts (comme le faisait Lulle) mais sur des séquences alphabétiques, purs éléments de l'expression échappant au contrôle de toute orthodoxie qui ne serait pas celle du nombre. Sans s'en rendre compte, ces auteurs se rapprochent de cette idée de la « pensée aveugle », que nous verrons se réaliser avec davantage de conscience critique chez Leibniz, et qui inaugure la logique formelle moderne.

Dans la *Dissertatio de arte combinatoria*, Leibniz, ayant déploré (à juste titre) que toute la méthode de Lulle soit davantage tournée vers l'art d'improviser une discussion que vers l'art d'acquérir

pleinement la science d'un argument, se divertissait à vérifier le nombre de combinaisons possibles que son art permettrait vraiment si l'on exploitait toutes les possibilités mathématiques offertes par neuf éléments, et il arrivait au chiffre (théorique évidemment) de 17 804 320 388 674 561.

Mais il fallait, pour exploiter ces possibilités, faire exactement le contraire de Lulle et prendre au sérieux les incontinences combinatoires d'un Guldin ou d'un Mersenne. Si Lulle avait inventé une syntaxe très flexible, qu'il limitait ensuite par une sémantique très rigide, il s'agissait alors de penser à une syntaxe qui ne serait retenue par aucune limitation sémantique. La combinatoire devait générer des formes symboliques vides, non encore liées par un contenu. L'art devenait ainsi un calcul entre des symboles dépourvus de sens.

On comprend donc que le lullisme n'ait pu se développer, jusqu'à fournir des instruments aux théoriciens contemporains des langages artificiels et informatisés, qu'en trahissant les pieuses intentions de Lulle. Et que relire Lulle aujourd'hui comme s'il avait pensé à la science informatique signifie (mise à part l'erreur historiographique évidente) trahir ses intentions.

Lulle ne pensait qu'à parler de Dieu et à convaincre les infidèles d'accepter les principes de la foi chrétienne en les hypnotisant par le tourbillon de ses roues.

C'est pourquoi la légende qui veut qu'il ait fini martyrisé en terre musulmane, si elle n'est pas vraie, est du moins bien trouvée.

1. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Nuovamente ristampata & posta in luce, da Thomas Garzoni di Bagnacavallo. Aggiuntovi in questa nuova Impressione alcune bellissime Annotazioni a discorso per discorso, in Venetia, Appresso Roberto Maietti, 1599.

2. *Artis kabbalisticæ, sive sapientiae divinæ academia : in novem classes amicissima cum brevitate tum claritate digesta*, Parisiis, Apud Melchiorum Nondiere, 1621.

3. *Traité des chiffres, Ou Secrètes Manières d'Ecrire*, À Paris Chez Abel L'Angelier, 1587.

4. *Cryptomenytices et cryptographiae libri ix*, Lunaeburgi, Exscriptum typis Johannis Henrici Fratrum, 1624.

5. *De lampade combinatoria lulliana*, Wittenberg, Zacarias Cratius, 1587 (inséré dans l'édition lullienne Zetzner 1598, avec *De Lulliano Specierum Scrutinio*, *De Progressu Logicae Venationis*, *De Lampade Venatoria Logicatorum*).

6. *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius*, Romae, Apud Victorium

Helianum, 1570.

7. La date d'élaboration de cet ouvrage, probablement publié à Leszno en 1648, est incertaine (vers 1644-1648).

UTILISATION ET INTERPRÉTATION DES TEXTES MÉDIÉVAUX¹

1. Cet essai combine la réécriture de deux textes précédents : « Storiografia medievale ed estetica teorica », in *Filosofia*, octobre 1961, et « L'esthétique médiévale d'Edgar De Bruyne », in M. Storme et al. éd., *Ethiek, Esthetiek en Cultuurfilosofie bij Edgar De Bruyne*, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Bruxelles (également dans *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, lxxi, 2, 2004). Concernant la différence entre *utilisation* et *interprétation* des textes, voir Eco 1979 et 1990.

La modernité d'un paléothomiste

En 1920, Jacques Maritain publie *Art et Scolastique*¹, un petit ouvrage rempli de notes, d'annexes et de mises à jour, dans lequel il suppose (i) qu'il y a eu une pensée esthétique médiévale, attribuable en particulier à Thomas d'Aquin, et (ii) que cette pensée est encore assez actuelle pour rendre raison de différents aspects de l'art contemporain. Songeons au climat de l'époque : les mouvements d'avant-garde se succédaient depuis quarante ans, la philosophie française s'abreuvait de bergsonisme, consumant dans le même temps les derniers restes du positivisme ; quant à la néoscholastique, après sa reprise au XIX^e siècle, elle fleurissait dans les séminaires épiscopaux, entretenant une éternelle polémique avec la pensée contemporaine qui, pour sa part, l'ignorait.

Par ailleurs, si nous sommes aujourd'hui en mesure de parler d'une pensée esthétique, et s'il n'y a plus personne pour penser que les allusions au Beau contenus dans les *Summae* et les *Commentaria* étaient les ruines informes et éparses de la thématique classique, on n'acceptait pas si pacifiquement, dans les premières décennies du XX^e siècle, que le Moyen Âge ait eu une vision esthétique propre (avec des différences et des nuances d'un auteur à l'autre et d'une période historique à l'autre). On pensait encore que cet objet d'enquête, que nous appelons maintenant « pensée esthétique médiévale », n'existait pas. Les textes à ce sujet n'existaient donc pas non plus, puisque ceux qui sont aujourd'hui reconnus comme tels étaient entendus comme des textes de métaphysique ou de physique, ou comme de banales discussions rhétorico-techniques sur l'enseignement par préceptes.

Du moins n'avait-on pas manqué, depuis le XIX^e siècle, de penseurs néothomistes orthodoxes qui avaient reconstruit les thèmes d'esthétique présents dans l'œuvre de Thomas d'Aquin, tantôt avec

acuité, tantôt de manière plus naïve, et qui avaient proposé leurs reconstructions comme théoriquement valables pour le monde moderne (poussés par la confiance néothomiste en la *philosophia perennis*). Mais d'une part (contrairement à ce que fera Maritain), ils n'avaient pas tenté de comparaisons entre les textes médiévaux et les problèmes artistiques des siècles suivants, et de l'autre (fournissant à Maritain toute une série de mauvais exemples), ils oscillaient habituellement entre intentions historiographiques et projets théoriques, de sorte qu'on ne comprenait souvent pas bien qui, d'eux ou de Thomas, parlait². Il a fallu attendre 1946 pour qu'apparaissent les textes fondamentaux et historiographiquement corrects de De Bruyne et de Pouillon, dont il sera question plus avant.

Mais *Art et Scolastique* date du début des années 1920. Ce n'était certes pas là l'œuvre d'un néothomiste du XIX^e siècle, mais bien d'un homme moderne, un moderne qui accepterait ensuite d'être défini comme « paléothomiste » (1947, p. 9-10) et qui croyait cependant en Cocteau (inventeur acrobatique et exubérant de façons et de modes poétiques), s'enthousiasmait pour Satie, Milhaud, Poulenc, pour la peinture de Severini et de Rouault. Ce médiéval qui essayait de vivre le monde contemporain (et dont l'*Humanisme intégral* accentuerait encore l'engagement social et politique) était venu à saint Thomas sans pour autant oublier complètement Bergson³, et voulait maintenant interpréter le problème de l'art et du beau selon les catégories de la scolastique. Il ne se posait pas le problème de ce qui était mort ou vivant dans la pensée médiévale : tout était manifestement vivant puisque lui, en plein XX^e siècle, raisonnait comme un médiéval. Et peu importait que bon nombre des définitions scolastiques qu'il employait fussent pensées à la manière de Bergson : au contraire, c'était une façon de montrer que le Moyen Âge n'était pas une île historique, mais une dimension de l'esprit. Par conséquent, en vertu de ce qui semblait « vrai » à Maritain, Bergson appartenait de droit à la *philosophia perennis*.

C'est dans cette double dimension psychologique et méthodologique qu'il fallait lire *Art et Scolastique* – seul moyen d'en apprécier la fraîcheur, les rappels inattendus, les brusques sauts de l'antique au moderne, l'impétuosité « militante ». La culture des années 20 était donc incitée à réfléchir sur l'existence d'une esthétique médiévale qui, d'une certaine façon, était proposée comme un instrument capable aussi de définir les polémiques artistiques de l'époque.

Le cartésianisme inné de la culture française, imprégné par le

néoclassicisme du moment (c'était l'époque où Cocteau soutenait Satie et Stravinsky dans *Le Coq et l'Arlequin*), se montrait particulièrement réceptif envers certaines propositions que Maritain empruntait à la tradition scolastique, mais que la culture moderne recevait comme neuves, après qu'elles eurent été ensevelies pendant des siècles dans les bibliothèques ecclésiastiques. La révélation d'un art comme *recta ratio factibilium*, fait technique opératif, disposition de matériaux suivant un ordre dicté non seulement par la sensibilité, mais surtout par l'intelligence – et la beauté synthétisée dans les trois critères de l'*intégrité*, de la *proportion* et de la *clarté* – ne pouvait pas ne pas revêtir une fonction libératrice à l'égard de nombreuses hypothèses romantiques et décadentes qui pesaient encore abondamment sur la spéculation esthétique. C'est ce qui explique aussi la fortune de Maritain (un peu plus tardive) aux États-Unis, où cette esthétique, proche d'une certaine manière de la tradition aristotélécienne que le monde anglo-saxon n'avait jamais abandonnée⁴, avait même obtenu les honneurs d'une large divulgation sur le *Time*.

Art et Scolastique mérite toutes les critiques que nous nous apprêtons à lui adresser, mais on doit admettre qu'il a encouragé de nombreux chercheurs à s'occuper d'esthétique médiévale. Le prix à payer (et Maritain le paie jusqu'au dernier centime) était de ne pas se comporter de manière historiographiquement rigoureuse, et d'*utiliser* librement les textes thomistes plutôt que de les *interpréter*. Mais pour un adepte de la *philosophia perennis*, la différence entre utilisation et interprétation n'était pas tellement importante : si saint Thomas restait un contemporain (puisque, comme on le disait dans les milieux néoscolastiques, il n'y a pas de progrès en métaphysique), on pouvait alors le lire à travers la sensibilité d'un contemporain.

1. *Art et Scolastique*, d'abord écrit entre 1918 et 1919 et publié dans la revue *Les lettres*, sort en volume en 1920 chez l'Art Catholique. Dans la troisième édition, l'étude sur la poésie est retirée et passe, en même temps que d'autres essais, dans *Frontières de la poésie*, Paris, Rouart, 1935. Les citations du présent essai renvoient à la quatrième édition (1947).

2. La liste serait longue, voir dans ce volume « Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin ».

3. N'oublions pas qu'un de ses recueils d'essais s'intitulera *De Bergson à Thomas d'Aquin* (1944).

4. Voir « La *Poétique* et nous », dans *De la littérature*, Eco 2002.

Une lecture désinvolte

Maritain n'hésitait pas à inventer des citations thomistes qui n'existaient pas. C'est le cas par exemple de ce « *pulchra enim dicuntur quae visa placent* », qui devient chez Maritain « *pulchrum est id quod visum placet* ». La différence semble minime, mais ce qui chez Thomas était presque une observation sociologique (« les gens pensent que les choses belles sont celles qui plaisent à la vue, au moment où elles sont perçues ») se transforme en une définition *par essence*, tant et si bien que Maritain en viendra, sur la base d'une telle définition, à identifier cette *visio* à un acte intuitif de type contemporain¹ (nous y reviendrons).

Qu'est-ce que la *visio* thomiste mettait en lumière ? Les textes de Thomas étaient sans équivoque : la *claritas* propre à la forme substantielle matérialisée dans la substance ordonnée. De quelle unique façon pouvait-on comprendre, dans les limites de la gnoséologie thomiste, la *visio* de cette splendeur substantielle ? Comme un acte de jugement complexe, imprégné d'intelligence, successif à l'abstraction première de la *simplex apprehensio*, donc comme acte médiateur et complexe. Ce résultat, conforté par le travail d'autres chercheurs, a été vérifié ailleurs (cf. Eco 1956).

Pour Maritain, en revanche, la *visio* devenait cet acte fulgurant et inédit d'un « sens intelligenciel » qui saisissait en un instant, sans aucun effort abstraitif, la forme dans le vif même de la matière. Le Beau devient, pour Maritain :

id quod visum placet, ce qui plaît *étant vu*, c'est-à-dire *étant l'objet d'une intuition* [...]. Contemplant l'objet dans l'intuition que le sens en a, l'intelligence jouit d'une présence, elle jouit de la présence rayonnante d'un intelligible [...]. Se détourne-t-elle du

sens pour abstraire et raisonner, elle se détourne de sa joie, et perd contact avec ce rayonnement.

Pour entendre cela, représentons-nous que c'est l'intelligence et le sens ne faisant qu'un, ou, si l'on peut ainsi parler, le *sens intelligencié*, qui donne lieu dans le cœur à la joie esthétique.

(1920, note 56, p. 173-175)

Il s'agit d'une idée extrêmement moderne que le philosophe médiéval n'aurait pas comprise, plutôt que refusée (voir aussi à ce sujet Campanelli 1996, p. 93 et suiv.). Même l'historien contemporain devrait éprouver un certain embarras en lisant qu'une chose qui est *vue*, donc d'une façon ou d'une autre perçue, doit pour cette même raison être *intuitionnée*. Nous reviendrons sur ce point. Pour le moment, contentons-nous de constater que Maritain nous propose dès lors une idée de la connaissance poétique comme connaissance *parconnaturalité*, idée qu'il reprendra plus en détail dans ses œuvres ultérieures.

Nous trouvons la même distorsion dans la reprise de la définition de l'art comme *habitus operativus* (par ailleurs expliquée de façon exemplaire, avec quantité de données philologiques). Cette définition ne pouvait pas rester ancrée dans son acception médiévale : plus tard, De Bruyne et d'autres montreraient que c'est seulement – et encore, timidement – dans un climat franciscain imprégné de platonisme, puis plus résolument au moment de la dissolution de la scolastique, dans le protohumanisme et à l'aube des doctrines maniéristes de l'*ingenium*, que fera son chemin dans la pensée moderne une conception de l'acte productif admettant la présence d'une idée intérieure originale comme noyau du processus créateur. Chez Thomas, la doctrine de l'art est encore classique. L'*habitus opératif* agit selon des canons préfixés et, si l'idée de l'art se soustrait à celle de pure imitation, ce n'est qu'à travers le recours à un acte constitutif de souvenirs d'expériences précédentes, comme celui décrit par Horace dans les premiers vers de l'*Ad Pisones*.

Pour Maritain, les limites de cette doctrine sont trop étroites. Il lui aurait suffi d'admettre qu'il parlait *après* saint Thomas, mais il n'aurait pu alors se déclarer paléothomiste. C'est donc avec une grande désinvolture qu'il greffe la leçon bergsonienne sur son prétendu cadre thomiste et déjà, dans *Art et Scolastique* (même si ce n'est qu'en note), il parle de projet de l'œuvre non seulement comme ensemble de règles traditionnelles mais comme « raison séminale », « intuition » et enfin, « schéma dynamique » :

C'est une vue simple, bien que virtuellement très riche en multiplicité, de l'œuvre à faire saisie dans son âme individuelle, vue qui est comme un germe spirituel ou une *raison séminale* de l'œuvre, et qui tient de ce que Bergson appelle *intuition* et *schéma dynamique*, qui intéresse non seulement l'intelligence, mais aussi l'imagination et la sensibilité de l'artiste [...].

(1920, note 95, p. 192)

Alors que Maritain écrit, le surréalisme approche, et le symbolisme porte ses derniers fruits ; quant au néoclassicisme de Satie, il ne peut lui faire oublier que la culture romantique tardive du symbolisme a désormais identifié l'art comme un langage éminemment adressé au sentiment, gardien d'un mystère que les mots ordinaires ne peuvent *révéler*. Ainsi, en expliquant le concept de *claritas*, il s'en tient à une définition trouvée dans *De pulchro et bono*, un opusculé que la philologie la plus rigoureuse n'attribuait pas à Thomas d'Aquin mais à Albert le Grand (d'ailleurs Maritain lui aussi avoue son incertitude, décidant toutefois de le prendre comme un témoignage fiable des idées de Thomas)². Il s'agit de la définition de la *claritas* comme *resplendentia formae supra partes materiae proportionatas*. Mais il y a encore chez Albert le Grand des accents platoniciens, une dialectique entre *esse* et *essentia*, où la forme, resplendissant sur la matière qu'elle organise, ne s'identifie cependant pas pleinement à elle, conservant une prééminence idéale propre, alors que chez Thomas, au beau milieu d'une dialectique entre *essence* et *acte concret d'exister*, la forme ne devient telle qu'en s'individuuant dans une substance concrètement existante (cf. Eco 1956, IV).

Mais ce n'est pas tout. À ce stade, Maritain, en note de bas de page, s'éloigne même d'Albert le Grand, pour qui le rayonnement de cette forme – qu'elle soit platonicienne ou aristotélicienne – n'en demeurerait pas moins quelque chose de compréhensible à quiconque comprenait le type d'objet qu'il était en train de contempler (un chien, un vase, un corps humain). Pour Maritain en revanche, la *claritas* étant clarté de la forme, elle est clarté métaphysique, clarté en soi, mais pas clarté pour nous. Principe d'intelligibilité de la chose, elle en est en même temps principe de mystère. Ainsi, le beau est la lueur d'un mystère. Du reste, on ne peut nier que Thomas lui-même, parvenu à l'extrême limite d'explication de la réalité essentielle des choses, aurait stoppé net face au mystère de la participation par laquelle celles-ci s'accrochent à l'être grâce à la continuelle intervention créatrice divine ; et il n'aurait pu expliquer cette réalité que grâce au pouvoir d'analogie du langage

théologique. Mais l'*analogia entis* n'est pas l'analogie du symboliste et, bien qu'inadaptée, elle est un instrument de clarification du mystère métaphysique, dans un climat culturel où la possibilité intellectuelle de la connaissance de l'être est donnée comme implicite et où l'on accentue la clarté de l'être, plutôt que son mystère. Maritain, à l'inverse, accentue le mystère, tire saint Thomas vers saint Jean de la Croix (comme il le fera systématiquement dans *Les degrés du savoir*, 1932) et l'esthétique médiévale vers l'esthétique symboliste.

Ce soupçon n'est pas exagéré ; quelques pages plus loin, alors qu'il s'apprête à expliquer le caractère transcendantal du Beau (cette donnée canonique en vertu de laquelle, dans la pensée médiévale, le beau se concrétise, solidifie, et échappe aux sécheresses de l'impression subjective en se faisant un attribut objectif de la vérité et de la valeur morale, une propriété indissociable de l'être), il recourt aux mots de Baudelaire, et rappelle comme l'esprit humain, dans l'expérience de la beauté, a la sensation de ce qui le dépasse, de l'appel tangible de l'au-delà et saisit, dans la mélancolie qui en résulte, le témoignage d'une nature exilée dans l'imparfait, aspirant à l'infini à peine révélé. Insensiblement, le Beau comme transcendantal de marque médiévale devient donc quelque chose comme le sublime burkien ou kantien, mais filtré par une sensibilité décadente³.

Voilà pour la situation d'*Art et Scolastique*. Un livre de bataille qui eut une influence historiographique en stimulant des études historiques (et faisant longuement peser sur elles l'hypothèque d'interprétations aussi fascinantes que risquées) ; une œuvre théorétique déguisée en commentaire, et donc pleine de contradictions.

1. Il est bien connu que, dans tout l'opus qu'il a consacré à Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle n'a jamais écrit le fameux « Élémentaire, mon cher Watson », néanmoins cette réplique est désormais citée au moins autant qu'« être ou ne pas être ». Il en a été de même avec la formule de Maritain, qui a été reprise comme authentique par de nombreux auteurs. Même De Munynk 1923, qui écrit pourtant pour critiquer la méthode de Maritain, continue tranquillement de citer « *pulchrum est id quod visum placet* ».

2. Découvert en 1869 et d'abord attribué à Thomas, on penchait alors, à l'époque où Maritain écrit, pour une attribution à Albert (d'autant que Mandonnet, en 1927, le

placerait parmi les *Opuscula spuria*). Maritain disposait donc déjà de nombreux indices qui auraient dû l'encourager à davantage de prudence.

3. Voir dans *Art et Scolastique* la note p. 42-44, puis p. 48-49 et la note 73 p. 185-186.

Après Art et Scolastique, l'apparition de la « poésie »

Dans les essais réunis sous le titre *Les frontières de la poésie* (1935), l'auteur semblait s'être libéré de son attitude faussement historiographique pour assumer la physionomie du théoricien à son compte ; mais c'est uniquement parce que l'engagement philosophique de ces articles est moindre que Maritain apparaissait plus libre et sans préjugés.

Dans *Les frontières*, les prémisses d'*Art et Scolastique* trouvent matière à se développer largement : si l'artiste médiéval était l'exécuteur anonyme des règles objectives de son art, l'artiste que Maritain configure alors exprime « soi-même et sa propre essence », « à condition que les choses résonnent en lui ». L'artiste reçoit la réalité extérieure « dans les replis de son sentiment et de sa passion » non comme autre chose que soi, mais comme tellement identifié à soi et acquis qu'il ne fait plus aucune différence entre son propre esprit et les aspects secrets des choses, qu'il a faits siens. C'est pourquoi la connaissance poétique sera une connaissance par *résonance dans la subjectivité* (1935, p. 194-197).

Si la théorie scolastique de l'art était une théorie de la production, celle de Maritain devient une théorie de la connaissance, et pour y parvenir, Maritain a évidemment dû enrichir le concept scolastique d'*ars*. Il n'a pas osé déformer la catégorie, si clairement définie, que lui livrait la scolastique (telle qu'il l'expose effectivement dans *Art et Scolastique*). Par conséquent, il flanque le concept d'art de celui de *poésie*.

Dans la tradition scolastique, la poésie n'est pas une catégorie esthétique (comme elle l'est pour Croce par exemple, c'est-à-dire également applicable à des formes littéraires en prose) ni, en tant qu'*ars*, une forme de connaissance : c'est seulement un *habitus*

opératif, une habileté pratique. La poésie de Maritain se montre donc étrangère à la pensée médiévale.

Cette opération, déjà ébauchée dans *Art et Scolastique*, conforte son statut non seulement dans *Les frontières* mais dans certaines de ses œuvres suivantes. En définitive, tandis que l'art est une opération pratique réglée par les lois de l'intelligence, la poésie devient l'émotion intentionnelle, le fait intérieur originel qui anime intérieurement les règles de l'art. L'art commence donc après, avec « l'intelligence et la volonté de choix »¹. Dangereusement proche de la formulation idéaliste d'une dualité entre intuition lyrique comme expression intérieure et extrinsécation technique comme fait mécanique adjonctif, la dualité de Maritain lui permet toutefois de récupérer une théorie de la connaissance profonde propre au moment poétique, que ne permettait pas la notion médiévale d'art.

Le moment poétique est un moment intuitif qui met en jeu non seulement l'intelligence mais aussi l'émotion et la sensibilité. En lui, l'œuvre apparaît déjà comme virtuellement achevée ; l'idée créatrice est une « émotion intuitive et *intentionnelle* qui porte en soi beaucoup plus qu'elle-même », avide de donner l'existence à son fantasme, « éclair intuitif [...] où toute l'œuvre est contenue virtuellement et qui s'expliquera dans l'œuvre », enfin « c'est surtout [...] comme une émotion décisive qu'elle apparaît à la conscience » (1935, p. 182-195). Elle est ainsi car elle est l'effet d'un rapport profond avec la réalité (identification finale du mystère des choses avec l'esprit de l'artiste) : elle peut donc être entendue comme moment de connaissance prélogique du réel, instrument de révélation métaphysique.

Tout cela n'apparaissait pas explicitement dans *Art et Scolastique*, ni n'apparaît dans *Les frontières* en termes théoriques clairs ; mais on le retrouve dans une série d'essais ultérieurs (qui préludent à *Creative Intuition in Art and Poetry*, de 1953). Il s'agit des essais *De la connaissance poétique* (1938a) et *Signe et symbole* (1938b). Les dates sont significatives : la culture contemporaine est alors revenue, en vertu de l'injection surréaliste, à une conception romantique de l'art comme instrument philosophique. L'absolu auquel elle donne accès n'est plus celui des romantiques, mais la structure systématique de Maritain lui permet précisément de réinterpréter la leçon surréaliste dans les termes d'une métaphysique qui n'est pas celle de l'absurde, mais d'un être signifiant et riche de déterminations positives. En somme, l'instrument poétique, ramené par le surréalisme à sa dignité cognitive, se réorganise maintenant suivant les modes d'une esthétique romantique et ce, pour révéler l'univers de saint Thomas, tel que le voit un paléothomiste imprégné de sensibilité esthétique

moderne.

¹. Voir Maritain 1920, notes 130, p. 207, et 138, p. 217, ainsi que Maritain 1935, p. 33, note 1.

Le discours poétique : Maritain vs Thomas

Il y a des passages de la *Summa theologiae* (I, I, 9 ; II, 101, 2 ad 2) où Thomas admet une définition du discours poétique pour le moins décourageante. Il parle de la poésie comme *infima doctrina* et dit que *poetica non capiuntur propter defectum veritatis qui est in eis*. Cette définition du *modus poeticus* comme inférieur est amplement justifiée par le contexte dans lequel Thomas la propose : il s'agit d'une comparaison entre poésie vulgaire et Saintes Écritures puis entre poésie et théologie, et dans un système hiérarchique où les sciences tiennent leur dignité de la dignité de l'objet auquel elles s'appliquent, la poésie ne peut qu'y être perdante. Son *defectus veritatis* tient au fait qu'elle raconte des choses inexistantes ; elle utilise les métaphores à des fins de représentation et dans un but divertissant ; elle se soustrait ainsi à la rigueur d'un contrôle rationnel et ne prétend pas être un instrument de connaissance mais, justement, de divertissement¹.

Il est vrai, comme Curtius (1948, XI et XII) l'a bien montré, qu'à partir justement de ces distinctions entre poète et théologien, et de certaines affirmations aristotéliennes sur les premiers poètes théologiens, des protohumanistes comme Mussato commenceront à esquisser une notion de la fonction révélatrice de la poésie ; mais nous sortons ici des limites de la scolastique et de son inflexible gnoséologie – en vertu de laquelle il semble pour le moins hasardeux d'entendre le *modus poeticus*, à cause de son *defectus veritatis*, comme une *perceptio confusa* de type baumgartien.

Maritain (1938a et 1938b) en revanche se réfère vraiment aux textes thomistes pour identifier le *modus poeticus*, en tant qu'imprécis et représentatif, à une connaissance par « connaturalité affective à la réalité », non conceptualisable puisqu'elle réveille en elle-même les profondeurs créatrices du sujet. La connaissance

poétique est « inséparable de la productivité de l'esprit » (1938a, p. 95-96).

Quel sera l'instrument expressif et communicatif de cette connaissance par connaturalité affective ? Le symbole poétique, qui est un signe-image, quelque chose de sensible qui signifie un objet en raison d'une relation d'analogie, donc un signe qui, au-delà de son efficacité sémantique, obtient un effet pratique (il communique un ordre, un appel) par le charme qu'il exerce, grâce à une opération que Maritain n'hésite pas à définir comme « magique » (1938a, p. 299 et suiv.).

Toutefois, comme il ne lui semblait probablement pas que les textes de Thomas pussent soutenir cette interprétation, Maritain va chercher la confrontation dans une scolastique contre-réformiste, à savoir celle de Jean de Saint-Thomas (ou Jean Poinso).

Or, la théorie du langage de Jean de Saint-Thomas est une théorie du langage philosophique et n'accorde aucune attention aux possibilités d'un langage poétique : le terme linguistique est ce en quoi se résout la proposition, comme il advient dans le prédicat et dans le sujet ; le terme est *vox* et il est *signum*, aussi bien mental qu'écrit, et il est *id ex quo simplex conficitur propositio* ; il est *vox significativa* (donc non dépourvu de sens comme l'est par exemple le son *blitiri*) et il l'est *ad placitum*, c'est-à-dire par convention. Sont donc exclues les voix significatives non conventionnées comme le gémissement².

Maritain cependant tente de voir des allusions à la valeur « symbolique » des images dans certaines citations de Jean (comme « *ratio imaginis consistit in hoc quod procedat ab alio ut a principio et in similitudinem ejus, ut docet s. Thomas* »). Thomas affirme, c'est vrai, que « *species, prout ponitur ab Hilario in definitione imaginis, importat formam deductam in aliquo ab alio* » (S. Th. I, 35) ; mais il parle de la définition plus traditionnelle de l'image comme liée à l'objet par un rapport de ressemblance, et non par convention – définition qui n'autorise aucune lecture « symboliste ». Maritain élabore pourtant, à partir de là, une définition du symbole poétique comme signe-image doté d'une relation analogique et ambiguë (ou polysémique) avec le *signatum*. Thomas d'Aquin n'ignorait pas l'existence de ces signes-images, capables de se placer dans une position vaguement ambiguë avec le *signatum*, mais il les entendait comme ces visions qui apparaissent aux prophètes et qui annoncent, par exemple, qu'il y aura sept ans de prospérité en montrant sept beaux épis pleins. Il s'agirait d'un procédé purement poétique, et là encore, Thomas sous-entend qu'il est inférieur ; tant et si bien qu'il juge plus sûres et

plus valables ces prophéties dans lesquelles l'image est remplacée par les mots, signes sans équivoque et bien plus souhaitables dans un rapport aussi délicat que celui de la réception du message divin³.

Mais dire que dans la prophétie se manifestent des procédés « poétiques » *ne signifie pas assimiler procédé poétique et prophétie*.

Disons alors, pour éliminer ce faux problème, qu'il existe, chez les auteurs auxquels Maritain se réfère, un signe-image fondé sur un rapport d'analogie – et le fait qu'il soit partiellement dévalorisé n'a certes pas grande importance puisque, comme on l'a vu, il s'agit ici comme ailleurs de discuter non pas tant d'esthétique mais de théologie, et la préférence va évidemment aux véhicules communicatifs plus sûrs, c'est-à-dire moins ambigus « poétiquement ». Mais une fois reconnue l'existence de signes-images (comme l'enseigne du reste toute la tradition allégoriste), le médiéval tente toujours néanmoins de les conventionnaliser autant que possible, grâce aux répertoires symboliques, fixant pour chaque image un sens défini, et une liste de quatre au maximum. S'il y en a davantage, s'il arrive par exemple, dans certains bestiaires, que le lion signifie aussi bien le Christ que le Diable, c'est à cause d'un chevauchement d'informations traditionnelles. Mais le devoir de l'herméneute médiéval ne consiste pas à maintenir une ambiguïté féconde, chargée de suggestions multiples, comme il plairait au Maritain lecteur de Baudelaire, mais bien au contraire à identifier le plus tôt possible un sens définitif qui vaille pour le contexte (habituellement scripturaire) examiné.

Il suffirait à Maritain, pour soutenir sa position, de se placer en dehors de la tradition médiévale, en déclarant que l'homme moderne a renversé la situation. Incapable de choisir entre interpréter le rôle du symboliste moderne ou celui de l'allégoriste antique, d'une part il jette une ombre d'équivoque sur le texte médiéval, et de l'autre il compromet la compréhension de ses propositions personnelles en les faisant paraître des « remâchages » inactuels de vieilles positions thomistes alors qu'elles sont, de droit, des affirmations typiques des esthétiques contemporaines. Difficile d'avoir un pied à Montparnasse et l'autre *Vico degli Strami*. Mais cette insoutenable ubiquité est l'essence même de l'esthétique de Maritain. C'est ce qui fait son charme fané, et explique en même temps qu'elle ait eu la vie courte.

1. Pour un plus long développement, voir dans ce volume l'essai « De la métaphore à l'*analogia entis* ».

2. *Johannis a Sancto Thoma, Cursus philosophicus Thomisticus, Ars logica seu de forma et materia ratiocinandi* (Reiser éd., Torino, Marietti, 1930). Le terminus est « *id quod simplex conficitur propositio [...] vox significativa ad placitum ex qua simplex conficitur propositio vel oratio* » ; et le signe est « *id quod potentiae cognoscitivae aliquid aliud a se repraesentat [...]. Essentialiter consistit in ordine ad signatum* ». Voir aussi Deely éd., 1985 ainsi que Deely 1988 et Murphy 1991.

3. « *Secundum autem diversificantur gradus prophetiae quantum ad expressionem signorum imaginabilium quibus veritas intelligibilis exprimitur. Et quia signa maxime expressa intelligibilis veritatis sunt verba, ideo altior gradus prophetiae videtur quando propheta audit verba exprimentia intelligibilem veritatem [...]. In quibus etiam signis tanto videtur prophetia esse altior, quanto signa sunt magis expressa.* » (S. Th. II-II, 74, 4 resp.)

Intuition créatrice vs intellect agent

Venons-en maintenant à un livre comme *Creative Intuition in Art and Poetry* (1953)¹, écrit et pensé en milieu anglo-saxon par un Maritain plus mûr, enrichi par une expérience de lecture intense sur les textes poétiques contemporains et partiellement défait de sa déférence rigide envers les textes médiévaux².

Maritain, qui ne se présente apparemment pas ici comme interprète de saint Thomas mais comme penseur autonome, développe cette conception révélatrice de la poésie qui avait été ébauchée dans ses essais précédents.

J'entends par poésie [...] cette intercommunication entre l'être intérieur des choses et l'être intérieur du Soi humain qui est une sorte de divination (p. 1).

La poésie nous oblige à considérer l'intelligence à la fois dans ses sources secrètes à l'intérieur de l'âme humaine, et dans son fonctionnement non rationnel (je ne dis pas irrationnel) ou non logique (p. 2).

D'une part, comme nous l'avons vu à propos de l'art oriental, quand l'art uniquement tourné vers les Choses parvient à révéler les Choses et leurs sens cachés, il révèle aussi, obscurément et malgré lui, la subjectivité de l'artiste. [...] D'autre part, quand l'art tourné avant tout vers le Soi de l'artiste parvient à révéler la subjectivité créatrice, il révèle obscurément du même coup les Choses, leurs aspects et leurs sens cachés – et en vérité avec un plus grand pouvoir de pénétration, j'entends dans les profondeurs de cet être corporel lui-même et de cette nature que nos mains touchent. [...] Notre enquête descriptive et inductive nous amène à penser qu'à la

racine de l'acte créateur il doit y avoir un procès intellectuel tout à fait particulier, sans parallèle dans la raison logique, par lequel les Choses et le Soi sont saisis ensemble au moyen d'une sorte d'expérience ou de connaissance qui n'a pas d'expression conceptuelle et n'est exprimée que dans l'œuvre de l'artiste (1953, p. 30)³.

Cependant, même si cette théorie de la connaissance poétique se heurte évidemment à la conception médiévale de l'art comme *recta ratio factibilium*, création intellectuelle selon des règles, Maritain, révélant un don d'équilibrisme remarquable, tente de montrer que sa position ne contraste pas avec la théorie thomiste : si, pour les médiévaux, l'art était une vertu de l'intellect pratique, les règles selon lesquelles opère l'intellect ne sont pas, quand il s'agit d'art, des règles figées en canon, qui existent avant la création de l'œuvre. C'est ici qu'intervient le concept d'*intuition créatrice*, qui se superpose aux règles canoniques du faire et les ranime à travers un acte venu des profondeurs de l'esprit.

Inutile de souligner combien cette conception justement d'un moment intuitif, qui imprègne de lui-même l'action en se superposant aux règles, fait défaut dans l'esthétique thomiste. Maritain semble affirmer que l'idée d'une intuition créatrice est caractéristique des poétiques contemporaines et modernes ; cependant, il réintroduit le moment intuitif dans le cadre d'une philosophie classique quand il affirme que tout raisonnement, déductif ou syllogistique, se fonde en réalité sur un principe intuitif, c'est-à-dire sur l'existence des principes premiers, qui ne sont pas déduits, mais *vus*. Mis à part le fait que l'intuition classique des principes premiers n'en était pas moins un mode de la raison, la loi même de son fonctionnement, alors que l'intuition poétique des Modernes est une inspection de l'imagination, n'est pas une opération logique (qui découvre) mais l'effet final d'une opération imaginative (qui crée).

Maritain se montre insensible à cette différence et soutient au contraire qu'il n'y a pas de différence substantielle entre poésie et intellect, ascriptibles au « même sang ». La folie des surréalistes et la manie poétique de Platon, en même temps que l'intuition profonde des principes (ainsi que la connaissance mystique elle-même, qui constitue finalement le dernier échelon de tout processus explicatif de l'être, comme Maritain l'a toujours affirmé), trouvent une racine unique dans la structure spirituelle de l'homme :

Pour comprendre quelque chose au problème que nous examinons, il est nécessaire de reconnaître l'existence d'un inconscient ou plutôt d'un préconscient spirituel, que Platon et les Anciens étaient loin d'ignorer et dont la méconnaissance au profit du seul inconscient freudien est un signe de la lourdeur d'esprit de notre époque. Il y a deux sortes d'inconscient, deux grands domaines de l'activité psychologique soustraite à la saisie de la conscience : le préconscient de l'esprit dans ses sources vives, et l'inconscient de la chair et du sang, des instincts, des tendances, des complexes, des images et des désirs refoulés, des souvenirs traumatiques, selon qu'il constitue un tout dynamique, clos et autonome. Je voudrais appeler la première sorte d'inconscient, inconscient ou préconscient *spirituel* ou, pour l'amour de Platon, *musical* ; et le deuxième, inconscient *automatique* ou *sourd* – sourd à l'intelligence, et structuré en un monde autonome séparé de l'intelligence ; nous pourrions dire également *inconscient freudien* [...]. Ces deux sortes de vie inconsciente sont à l'œuvre en même temps ; dans l'existence concrète, leurs influences respectives sur l'activité consciente interfèrent ou s'entremêlent toujours plus ou moins ; [...]. Mais ils sont essentiellement distincts et de nature entièrement différente (1953, p. 84-85).

Il suffit de penser au fonctionnement ordinaire et quotidien de l'intelligence, pour autant que l'intelligence est vraiment en activité, et à la manière dont les idées naissent dans l'esprit ou dont se produit toute saisie intellectuelle authentique ou toute découverte nouvelle ; il suffit de penser à la manière dont nous prenons nos décisions libres, quand elles sont vraiment libres, surtout celles qui engagent notre vie entière – pour comprendre qu'il existe pour l'intelligence et la volonté un monde d'activité profonde et inconsciente, d'où émergent les actes et les fruits de la conscience humaine et les perceptions claires de l'esprit, et pour comprendre du même coup que l'univers des concepts, des connexions logiques, du discours rationnel et des délibérations de la raison, où l'activité de l'intelligence prend une forme définie et une configuration bien établie, est précédé par le travail caché d'une vie préconsciente immense et originelle. Une telle vie se développe dans la nuit, mais dans une nuit translucide et féconde qui ressemble à cette diffuse lumière primévale qui a été créée d'abord, avant que Dieu ait fait, comme le dit la Genèse, « des lumières dans le firmament du ciel pour séparer le jour d'avec la nuit et pour servir de signes aux saisons, aux jours et aux années » (1953, p. 86-87).

À condition d'oublier la tentative désespérément syncrétique de Maritain et de chercher à comprendre ce qu'est son intuition créatrice en termes d'esthétique moderne et contemporaine, son discours apparaît, bien qu'impossible à partager, au moins cohérent.

Il nous dit que le fondement d'un préconscient spirituel, qui n'est pas l'inconscient de la psychologie, est la fondation d'un *primum* à la fois psychologique et ontologique, d'une sorte de règne archétypique des Mères, d'où la réalité objective et l'activité spirituelle personnelle elle-même tirent leur nourriture. C'est en ce sens qu'il faut entendre une connaissance poétique comme connaturalité affective, qui nous met en contact avec la vie secrète de l'être, et dont l'organe principal est justement l'intuition, l'activité imaginative prélogique, la seule destinée à saisir une réalité profonde précédant les distinctions logiques et la dualité entre être et pensée.

Cette position philosophique n'est pas inédite, et l'on ne peut nier à Maritain le droit de la partager. Mais Maritain persiste à vouloir fonder cette conception sur la doctrine thomiste de l'intellect.

Au-dessus des raisonnements conscients à travers lesquels la raison se manifeste, nous dit-il, on trouve les sources mêmes de la créativité et de l'amour, « cachées dans la primordiale nuit transparente de la vitalité intime de l'âme ». Or, « les Scolastiques ne se sont pas souciés d'élaborer une théorie de la vie inconsciente de l'âme » (nous prenons acte de cet aveu) mais « leurs doctrines impliquaient son existence » (1953, p. 87-88).

Affirmer qu'un problème n'est pas ouvertement traité dans un système philosophique mais que sont configurés, précisément dans le cadre de ce système, les éléments constitutifs pour pouvoir le poser et dans une certaine mesure le résoudre, est légitime. En se livrant à l'interprétation de ses contemporains et de ses descendants, tout système doit s'attendre, puisqu'il prétend énoncer des vérités sur le monde, à ce que la connaissance du monde, dans le sillage de ses propositions, se développe encore. Mais *les présupposés de cette doctrine étaient-ils contenus* chez les scolastiques ?

Maritain prend en considération la notion aristotélicienne d'intellect agent de la même façon qu'elle est prise et élaborée par Thomas. L'intellect agent est condition d'une abstraction intellectuelle opérée sur le contenu d'un intellect possible qui serait de lui-même incapable de l'opération abstractive (étant donné qu'il n'accueille passivement que ce qui lui est présenté par les sens). Maritain partage évidemment la solution thomiste, qui s'oppose aux tentatives arabes de placer l'intellect agent dans un endroit séparé

de l'âme individuelle.

Il n'y a, dans la doctrine thomiste de l'intellect agent, aucune allusion qui puisse faire penser à une sorte d'activité inconsciente. Nous pourrions parler au mieux d'opération fulgurante, instinctive, mais dont nous sommes *bien conscients* au moment où nous en profitons, c'est-à-dire au moment où nous reconnaissons dans l'expérience individuelle la forme universelle.

Dans le commentaire qui suit, en effet, le problème ne semble pas émerger de l'inconscient (disons que Maritain est assez honnête, lorsqu'il paraphrase la doctrine thomiste, pour ne pas en falsifier les termes) :

Le contenu intelligible présent dans les images et qui, en celles-ci, n'est intelligible qu'en puissance (ou capable d'*être rendu capable* de devenir un objet de vision intellectuelle), est rendu intelligible en acte dans une forme spirituelle (*species impressa*, forme imprégnante), disons dans un germe intelligible que l'intellect reçoit des images sous l'activation de l'Intellect Illuminant. Mais cela ne suffit pas encore pour connaître. Il ne faut pas seulement que le contenu intelligible tiré des images soit intelligible en acte, ou capable de devenir un objet de vision intellectuelle, il faut qu'il soit intelligé en acte, ou actuellement devenu un objet de vision intellectuelle. C'est alors l'intellect lui-même qui, fécondé par la forme imprégnante ou germe intelligible, produit vitalement – toujours sous l'activation de l'Intellect Illuminant – un fruit intérieur, une forme spirituelle finale et plus pleinement déterminée (*species expressa*) qui est le concept, dans lequel le contenu tiré des images est enfin amené à cet état même de spiritualité-en-acte où se trouve l'intellect-en-acte, et dans lequel ce contenu maintenant parfaitement spiritualisé est vu, est actuellement objet de vision intellectuelle (1953, p. 89-90).

Cependant, le langage séduisant de notre auteur commence déjà à colorer d'une sorte d'« efficacité imaginative » l'un des procédés de l'intellect humain qui, dans la version thomiste, comptent parmi les plus simples.

On peut déduire des différents textes dans lesquels Thomas expose sa doctrine de l'intellect⁴ les moments cognitifs suivants :

(i) quand nos yeux se posent sur un objet concret, nos sens externes reçoivent, par *immutatio*, c'est-à-dire par un acte de

souffrance de l'organe corporel, les différentes *qualitates sensibiles* inhérentes à l'objet, en tant que *audibilia*, *visibilia*, *odorabilia*, *gustabilia* et *tangibilia* – et ils les reçoivent de la même façon que la cire reçoit l'empreinte du sceau, comme une *species sensibilis* qui, certes, est encore un phénomène matériel, mais déjà séparée de la chose, et pour ainsi dire d'une pâte différente, *ut forma coloris in pupilla, quae non fit per hoc colorata* (S. Th. I, 78 3) ;

(ii) les sens externes transmettent cette *species sensibilis* aux sens internes (*sensus communis*, *phantasia*, *memoria*, *vis aestimativa* ou *cogitativa*) ;

(iii) le sens commun compose et réunit les différentes données reçues par les sens externes et à partir de celles-ci, il élabore cette sorte d'image iconique de l'objet qu'est le *phantasma*, lequel est reçu dans le reposoir ou *thesaurus formarum* de la *phantasia* ;

(iv) à ce stade intervient l'Intellect Agent, qui abstrait du fantôme (qui présente encore toutes les qualités de l'objet, y compris ses qualités accidentelles et individuelles) la *species intelligibilis*, qui n'est plus individuelle mais universelle (la Pierre, l'Arbre, l'Homme), et la présente à l'Intellect Possible comme *locus specierum*, lequel connaît la *quidditas* de l'objet, en élabore le concept universel et développe d'autres opérations d'élaboration de ce qui lui a été présenté⁵ ;

(v) il doit être clair que ces caractéristiques essentielles n'ont rien de secret, mais qu'elles sont inscrites dans la figure simple et immédiate – en tant que *terminatio* topologique – de l'objet, puisqu'elles en sont à la fois principe de subsistance et principe de définissabilité (ce point est fondamental pour comprendre l'abus commis par Maritain) ;

(vi) l'intellect n'a qu'une façon de reconsidérer les caractéristiques de l'objet concret d'où est parti le processus cognitif, et il le fait à travers la *reflexio ad phantasmata* ; ce faisant, il connaît certainement (au sens où, pour ainsi dire, il « voit » dans le fantôme) toutes les caractéristiques individuelles de l'objet, mais on ne peut pas dire qu'il obtienne un contact avec l'objet individuel, parce que *cognitum est in cognoscente per modum cognoscentis*, et que le fantôme n'est pas une entité matérielle comme l'objet. Quand les sens externes recevaient une impression de chaleur, ils « sentaient » la chaleur, par *immutatio*. Quand l'intellect opère la *reflexio ad phantasmata*, il « sait » que l'objet était chaud, mais ne le « sent » pas⁶.

Il n'y a pas de lien direct entre l'image dans la pupille et la pierre

concrète. C'est pourquoi, dans le cadre de la gnoséologie thomiste, se crée une sorte de diaphragme en cristal qui vient se placer entre l'intellect, organe des abstractions, et l'objet individuel, riche de toutes les propriétés qui lui viennent de l'être substantié en une *materia signata quantitate*.

Pour dépasser ce hiatus, qui se vérifie dans tout acte perceptif, l'intellect ne peut faire qu'une chose : sur la base de ce qu'il « voit » dans le fantasme, il peut procéder à des opérations de jugement, en énonçant sur lui des propositions vraies (« cette pierre est de telle taille, située en tel lieu, éclairée par le soleil... »). Pour pouvoir donc parler de la pierre concrète, ce n'est pas un acte d'intuition (l'intuition dans la gnoséologie thomiste *n'existe pas*) qui intervient, mais un acte de *jugement*, lent, laborieux, tourmenté et minutieux⁷. Cependant, même à vouloir résoudre la question en ces termes, il est indéniable qu'il n'y a pas chez Thomas de théorie satisfaisante de la connaissance de l'individuel – si bien que des penseurs comme Duns Scot et Ockham seront amenés à chercher d'autres solutions⁸.

Il n'est donc pas possible, pour Thomas, que la vertu éclairante de l'intellect foudroie d'un coup les moindres recoins de la pierre en saisissant sa forme éternelle dans le vif de la matière dont elle s'imprègne, en une unité qui précède les distinctions de la raison, en un contact originaire et profond avec le réel individualisé dans une forme et rendu sensible dans une matière pleine d'échos et de renvois. N'en déplaise à Maritain, l'intellect thomiste ne peut s'identifier à la fertile inspection d'une intuition (au sens moderne du terme, à condition que cette idée d'intuition soit encore acceptable et qu'on se refuse à partager la polémique anti-intuitionniste de Peirce) qui saisit les veinures d'un fruit, les nuances d'un coucher de soleil, la richesse d'une couche de couleur, et découvre cependant en eux la présence de cette unité profonde en vertu de laquelle tout est lié et pénétré de la même présence spirituelle indivisible⁹.

Puisqu'il a montré une certaine désinvolture en passant de Thomas à Jean de Saint-Thomas malgré les quatre siècles qui les séparent, on pourrait supposer que Maritain attribue à Thomas ce qu'il trouve chez son disciple contre-réformiste. Mais si on va lire les pages que Jean (*Cursus* III, 10, 4, p. 322 et suiv.) consacre justement à la question de la façon dont l'intellect peut connaître le singulier matériel, on constate que le disciple ne s'éloigne pas de la leçon de son maître ; au contraire, ayant sous les yeux l'« hérésie » scotiste, il renchérit. « Non potest intellectus directe ferri ad haec objecta prout modificata illis materialibus conditionibus, quae singularizant, se prout ab illis abstractis. » C'est uniquement par les

sens que la chose est saisie dans ses particularités matérielles. Quand elle est saisie *per modum quidditatis* par l'intellect, alors elle est saisie *sine materialibus conditionibus loci et temporis etc.* (p. 325). Connaître signifie abstraire et tendre à l'individuation de la *quidditas*, en laissant de côté les particularités matérielles qui font de l'objet quelque chose de singulier. Non que l'intellect ne puisse saisir le singulier ; il ne peut saisir le matériel qui singularise l'objet. Jean cite Thomas (*S. Th.* I, 86, 1 ad 3) lorsqu'il dit que « *singulare non impeditur intelligi, quia singulare, sed quia materiale, quia nihil intelligitur nisi immaterialiter* ».

Quant à l'intellect agent, sur la fonction duquel Maritain échafaude sa théorie, il se borne dans ce processus (face à l'objet concret) à comprendre « pierre », un point c'est tout. Car l'intellect, à vouloir vraiment traduire sa fonction en termes modernes, n'a rien à voir avec une activité préconsciente de l'âme, *mais constitue tout au plus la possibilité transcendante de conférer une forme aux données sensibles*. Naturellement, comme Thomas n'est pas Kant, l'Intellect Agent ne « confère » rien de sa propre initiative mais « reconnaît » ce qui était déjà dans l'objet, et qui resterait toutefois inconnaissable sans son action abstractive.

Or Maritain, qui se souvient pourtant de toutes les limitations du concept thomiste d'intellect agent, tend à définir cette « source fondamentale de lumière » comme « cachée dans l'inconscient de l'esprit ». Ce faisant, il entend comme *inconscient* ce qui est au contraire *formel* (ou, en termes kantiens, transcendantal). Que l'effet de l'opération de l'intellect agent (c'est-à-dire les concepts de toutes les choses que je vois et reconnais d'après l'espèce universelle) puisse ensuite être refoulé et emmagasiné dans l'inconscient psychologique, c'est l'affaire de la psychologie, non de la théorie de la connaissance – en tout cas de la psychologie moderne, non de la psychologie thomiste. Ne pas opérer cette distinction signifie entendre l'intellect agent pour ce qu'il n'est pas.

Dire que « nous savons ce que nous sommes en train de penser mais non de quelle façon nous pensons » peut être *admentem Divi Thomae* ; mais il n'est pas légitime d'affirmer, pour cette raison, que notre connaissance est un début d'intuition – du moins tant qu'on attribue cette conclusion à Thomas. Si l'intuition est un acte non décomposable, une vision rapide de l'esprit, alors elle n'a rien à voir avec la connaissance *ad mentem Divi Thomae*, précisément parce que l'acte de connaissance, chez Thomas, est *décomposable* – rapide, instantané, mais décomposable. Si *nous*, c'est-à-dire les gens qui perçoivent et pensent chaque jour, « nous savons ce que nous sommes en train de penser, mais non de quelle façon nous

pensons », la philosophie de Thomas, elle, *sait* très bien (ou pense savoir) de quelle façon nous pensons, et elle nous la montre *décomposée* dans chacune de ses phases singulières.

Or, si un acte est décomposable, pourquoi la catégorie de l'intuition, que la philosophie a inventée précisément pour désigner ces actes qui ne sont pas décomposables, rationalisables à travers une scansion de moments successifs qui en font une forme de *discours*, devrait-elle intervenir ?

Thomas, comme le constate Maritain, parle de connaissance par connaturalité à propos de la connaissance mystique¹⁰. Mais à vouloir élargir ce concept à l'expérience esthétique (c'est-à-dire affirmer que l'expérience esthétique est une expérience mystique, ou inversement), un paléothomiste court deux dangers. L'un est que l'expérience esthétique apparaisse plus proche de la *noche oscura* des mystiques que de la vision ordonnée des scolastiques – et, s'il ne s'obstinait pas à vouloir paraître à tout prix paléothomiste, Maritain pourrait même l'admettre, car c'est au fond la position à laquelle il parvient. L'autre est que l'on considère comme implicite une position typique de l'esprit moderne, du moins de celui avec lequel Maritain devrait être moins consentant : à savoir, qu'il ne soit resté à l'homme contemporain qu'une forme de rapport mystique, le rapport esthétique (puisque Dieu est probablement mort). On aurait ici affaire à un esthétisme fin de siècle. La confession de Stephen Dedalus à la fin du *Portrait* joycien ne sous-entend pas autre chose. Comment le paléothomiste Maritain fait-il pour y parvenir ?

Il y parvient de façon ambiguë, notamment à l'égard de son thomisme.

Les mêmes accents mystiques apparaissent lorsque Maritain reconsidère une autre notion thomiste typique (et pas seulement thomiste) : celle du Beau comme propriété transcendante de l'être (qui implique la réalisabilité de la valeur à tous les niveaux d'existence, même sous forme analogique). Maritain distingue entre la poésie, qui serait l'intuition première et l'impulsion expressive corrélée, et la beauté. Cette dernière lui apparaît comme une sorte de cible mobile que la poésie tend toujours à adapter sans jamais y réussir complètement. L'impulsion poétique met en œuvre la capacité artistique, en un processus qui maintient toujours une certaine part d'inchoativité et ne se résout jamais dans une conquête finale, mais au contraire dans une tension permanente – qui est justement soit de type mystique, soit de type platonicien. Cette tension pourrait également être déduite de la doctrine thomiste de la transcendantalité du Beau, mais uniquement à condition que

subsiste, dans le cadre de la philosophie thomiste, cette inquiétude face à l'infini, que la présence de l'*analogia entis* ne satisferait plus, et dont l'homme tente, par les voies détournées de la poésie, tel un luciférien, de violer le seuil que la théologie négative ne franchit jamais. Idée peut-être médiévale – mais alors tardive, typique des mystiques flamands et allemands.

Pour Thomas, le Beau est ce qui *in cuius aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, tandis que l'appétit de l'infini n'est jamais assouvi chez un mystique comme Maître Eckhart : « *nihil tam distans a quolibet quam ejus oppositum. Deus autem et creatura opponuntur ut unum et innumeratum opponuntur numero et numerato et numerabili* » (*In Sapientiam* VII, 14)¹¹.

Les citations fréquentes que Maritain fait de Poe ou de Baudelaire, comme d'autres poètes du ^{XX}e siècle, témoignent du fait que ses inquiétudes sont très « modernes » ; mais elles n'appuient pas sa prétendue récupération thomiste. En vérité, il n'est pas du tout nécessaire, pour clarifier la position de Maritain, de remonter à la philosophie médiévale ; c'est au cœur de l'esthétique romantique qu'il faut aller chercher. Relisons les pages de Schelling sur l'art (*Werke* I, III) – auteur que cite d'ailleurs Maritain. Pour Schelling, toute la philosophie part d'un principe absolu qui ne peut être saisi ni communiqué à l'aide de descriptions et de concepts, mais qui peut seulement être intuitionné. Cette intuition est l'organe de la philosophie. N'étant pas une intuition sensible mais, au contraire, une intuition intellectuelle, elle est une pure intuition intérieure, qui ne peut devenir objective qu'en vertu d'une deuxième intuition, l'intuition esthétique. Et, si l'intuition esthétique est l'intuition intellectuelle devenue objective, alors l'art est l'unique vrai organe, et document à la fois, de la philosophie, qui atteste toujours et encore, continuellement, ce que la philosophie ne peut pas représenter extérieurement, c'est-à-dire l'inconscient en train d'opérer et de produire.

Telles sont les racines de la position théorétique élucidée dans *Creative Intuition*.

Mayoux (1960) a bien montré qu'on retrouve cette même doctrine chez Coleridge¹², sous une forme qui a influencé de très près la sensibilité contemporaine, en particulier dans le milieu de cette culture anglo-saxonne dont se ressent le dernier Maritain. Et il ne s'agit pas de simples analogies. Maritain s'abreuve à toute une tradition qui a nourri la poésie des deux derniers siècles (et ce n'est pas un hasard s'il cite Coleridge à plusieurs reprises) et, en appelant saint Thomas à comparaître, il se rapproche en effet de plus en plus

de l'esprit du romantisme idéaliste. Conclusion paradoxale qu'il refuserait peut-être, mais qu'une exégèse correcte ne doit pas délaissier *pro bono pacis*.

Quiconque lirait *Creative Intuition in Art and Poetry* en ignorant ses références médiévales trouverait certainement intéressante toute sa conception de la poésie comme acte magique et ne pourrait nier qu'elle est soutenue avec une grande habileté rhétorique. Mais ce qui dérange vraiment, c'est l'utilisation d'un auteur du passé comme prétexte pour soutenir une position théorétique personnelle.

Il s'agit pourtant moins de malhonnêteté intellectuelle que d'une conception « sauvage » de l'historiographie. Quand on travaille suivant le principe métaphysique, historiographique et méthodologique à la fois, pour peu qu'il n'existe qu'une seule philosophie qui soit une *philosophia perennis*, alors la dimension historiographique telle que l'entend le philosophe moderne héritier de l'historicisme n'existe plus. L'acte initial par lequel on attribue la qualité de pérennité à une philosophie donnée, historiquement déterminée, n'est pas davantage un acte historiographique : et ce, parce qu'il vise non pas à circonscrire le caractère d'un phénomène historique, mais à énoncer une vérité à propos de la nature de la pensée humaine.

La méthode de lecture de ses sources médiévales s'apparente, chez Maritain, à celle du médiéval qui proclamait sa déférence à l'égard de l'*auctoritas* des Pères tout en affirmant qu'il était un nain sur les épaules d'un géant. Quand le médiéval était convaincu de la vérité d'une assertion, il la légitimait en affirmant qu'elle était déjà présente chez ses propres *auctores*. Les philosophes parmi les plus créatifs du Moyen Âge n'ont jamais reconnu comme vraie une chose au seul motif qu'ils l'avaient apprise des Pères ; ils ont plutôt fait le contraire, et quand ils ont trouvé une chose vraie, ils l'ont attribuée aux Pères. Ils pensaient donc implicitement, non que tout ce qui est traditionnel était vrai, mais que tout ce qui était vrai est traditionnel. Maritain fait de même : attentif à toutes les nuances de la sensibilité moderne, il accueille ses instances, mais les attribue aussitôt à la sensibilité médiévale. Ce comportement cache en réalité une conviction historiciste inconsciente, qui veut que le trésor intemporel de la vérité, de fait, *croisse*, et que le vrai saint Thomas ne soit pas celui du XIII^e siècle pour qui il n'y a pas d'intuition créatrice, mais celui du XX^e siècle, qui parle maintenant par la bouche de son fidèle interprète. La *philosophia* est alors *perennis* non parce qu'une fois élaborée, elle ne change plus, mais justement parce qu'elle change sans cesse et que sa formulation définitive est toujours celle de demain. Conclusion elle aussi

acceptable, pourvu qu'elle soit révélée sans équivoques (même si sa révélation vide de sens le recours à une *philosophia perennis*).

1. *Creative Intuition in Art and Poetry* a vu le jour à l'occasion d'une série de conférences données à la National Gallery of Art de Washington en 1952, avant d'être publié dans les Pantheon Books.

2. Toutes les citations qui suivent (et les renvois à la pagination) sont issues de la traduction française, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* (1966). (N.d.T.)

3. Fait curieux, Maritain se réfère encore dans le chapitre II à la théorie scolastique de l'art et l'expose fidèlement. Mais il sous-entend toujours que c'est l'intuition primaire, pourtant absente dans la théorie scolastique, qui doit présider à l'organisation des règles opératives. On trouverait dans l'intuition créatrice la règle fondamentale à laquelle doit être rattachée la fidélité de l'artiste, et à l'aune de laquelle elle doit être jugée. Dans la conception médiévale, en revanche, les règles préexistent à l'acte productif et à sa conception mentale.

4. Pour une reconstruction de ce processus en termes sémiotiques, voir Pellerey (1984).

5. « *Intellectus possibilis intelligit hominem non secundum quod est HIC homo sed in quantum est HOMO simpliciter, secundum rationem speciei.* » (*Contra gentes* II, 73.)

6. « *Singulare in rebus materialibus intellectus noster directe et primo cognoscere non potest. Cuius ratio est, quia principium singularitatis in rebus materialibus est materia individualis, intellectus autem noster, sicut supra dictum est, intelligit abstrahendo speciem intelligibilem ab huiusmodi materia. Quod autem a materia individuali abstrahitur, est universale. Unde intellectus noster directe non est cognoscitivus nisi universalium. Indirecte autem, et quasi per quandam reflexionem, potest cognoscere singulare, quia, sicut supra dictum est, etiam postquam species intelligibiles abstraxit, non potest secundum eas actu intelligere nisi convertendo se ad phantasmata, in quibus species intelligibiles intelligit, ut dicitur in III de anima. Sic igitur ipsum universale per speciem intelligibilem directe intelligit ; indirecte autem singularia, quorum sunt phantasmata. Et hoc modo format hanc propositionem, Socrates est homo.* » (S. Th. I, 86, 1 co.) « *Species igitur rei, secundum quod est in phantasmatibus, non est intelligibilis actu [...]. Sicut nec species coloris est sensata in actu secundum quod est in lapide, sed solum secundum quod est in pupilla.* » (*Contra gentes* II, 59.)

7. In Eco 1956, chap. VII, on s'est longuement étendu sur cette résolution de la contemplation du concret dans l'acte discursif du jugement, caractéristique de la gnoséologie thomiste et importante pour la compréhension du type d'esthétique qui en dérive. Il sera question plus avant de l'article de Roland-Gosselin, « Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste ? ». Polémiquant de manière évidente avec les positions de Maritain, elle concluait : « La sensation est une intuition du sensible comme tel. La réflexion, ou conscience psychologique, est une intuition de nos actes, mais déterminée premièrement par leur objet. Les autres "vues" plus ou moins directes et immédiates, dont nous disposons, n'atteignent pas la réalité singulière. Pour rejoindre l'existence concrète, celle des choses ou l'existence substantielle du moi, un détour, ou un discours s'impose à elles. » (Roland-Gosselin 1930, p. 730.)

8. Seuls les sens externes connaissent les choses singulières, mais dire qu'ils « connaissent » est probablement une métaphore puisque de fait, ils enregistrent et ne se connaissent pas eux-mêmes (*Contra gentes* II, 66). Au sujet des limites de la gnoséologie thomiste, voir également Mahoney 1982.

9. Il est dit, in Eco 1956, que cette reconsidération de l'objet concret n'a lieu, pour Thomas, que dans l'acte de jugement. On ne pouvait guère lui en faire dire davantage, mais il est certain que de la même façon, la jouissance du concret a toujours lieu à des hauteurs intellectuelles raréfiées, quand la chose n'est plus considérée désormais qu'à travers la *reflexio* sur ce qui est déjà fantasme. Est-il possible que Thomas n'ait pas été capable de reconnaître que la chose, même après avoir été connue (et réduite à un fantasme), pouvait être reconsidérée grâce à une activité qui remettait les sens en jeu ? Non que Thomas pût exclure qu'ayant perçu une chose une première fois, nous ne puissions la percevoir à nouveau. Il considérerait probablement cet événement comme un deuxième acte perceptif, non différent du premier, et sa théorie de la connaissance devait, bien entendu, définir l'acte perceptif dans sa dynamique fondamentale, sans se préoccuper du nombre de fois où il arrive accidentellement à un être humain de percevoir quelque chose. Peut-être ne s'intéressait-il donc pas à ce type d'expérience que les esthétiques modernes ont appelé intuitive, car il leur semblait trop complexe de la considérer comme un processus sans cesse recommencé, fait d'hypothèses, d'inférences, *trial and error*. Pour concevoir cette idée, Thomas aurait dû parler non seulement de la possibilité d'une *reflexio ad phantasmata* mais aussi d'une ultérieure *reflexio ad qualitates sensibiles*. C'est-à-dire qu'il aurait dû entendre la compréhension d'un objet non comme un acte simple, une *simplex apprehensio*, mais comme un processus jamais achevé. Or, trop occupé à garantir la vérité de chacun de nos contacts perceptifs avec le réel, il n'ose franchir ce pas – ni ne le pouvait d'ailleurs. Car si l'on revenait régler son compte à l'expérience sensible après avoir compris la *quidditas*, comme si l'on pouvait s'être trompé, c'est toute la doctrine de l'intellect qui entrerait alors en crise.

10. Voir S. Th. II-II, 45, 2. Certains actes de vertu peuvent être jugés et évalués à la lumière de la connaissance intellectuelle. Mais au moment d'agir, si l'habitus est bien implanté en nous, la règle agit au moyen d'une certaine connaturalité en vertu de laquelle on la réalise sans en avoir clairement la conscience intellectuelle. Connaissance par connaturalité, mais d'une règle fixe, non intuition d'une possibilité inédite de l'être. *Sapientia* comme don de l'Esprit, capacité d'application innée de la bonne règle, au bon moment. Mais la *sapientia* présuppose justement l'existence de règles fixes, plastiquement adaptables aux situations contingentes, mais toujours selon une possibilité que l'intellect pourra ensuite clarifier. Il ne s'agit pas de cette connaissance qui est une reconstruction du monde en fonction de modes pour toujours étrangers à l'intellect, sous-entendue par beaucoup des poètes romantiques et contemporains que Maritain cite à l'appui de ses affirmations (de Novalis à Rimbaud et à Char, Eluard, ou J.C. Ransom ; voir Maritain 1953, « Textes sans commentaires » accompagnant les chapitres III à VIII).

11. Et l'on a très bien montré que toute l'esthétique implicite d'Eckhart est précisément la description d'une tension jamais réalisée, d'une aspiration qui ne trouve jamais de repos, ce que les disproportions verticalisantes des cathédrales rhénanes semblent bien exprimer, alors que l'esthétique thomiste fait plutôt penser au gothique italien, plus composé, dans lequel la Beauté s'inscrit dans une mesure à échelle humaine, perceptible et aimable sans exiger un déchirement de l'imagination et de la sensibilité (cf. Assunto 1961).

12. Pour Coleridge, la poésie est un acte de connaissance analogique fondé sur l'amour. Comme il l'affirme dans *On Poesy or Art*, l'artiste doit imiter ce qui est dans la chose, ce qui se manifeste à travers la forme et la figure et s'adresse à nous par l'intermédiaire de symboles, de même que nous imitons inconsciemment ce que nous aimons. Il y a, après le langage de l'hallucination stimulée artificiellement, la possibilité d'un langage plus authentique de la nature, à travers lequel l'invisible communique son existence à des êtres finis. La nature est un alphabet, nous dit Coleridge et, obsédé par le mystère du hiéroglyphe, il déclare : ce que nous appelons nature est une poésie qui gît enfermée dans une écriture secrète et merveilleuse. Au cours des années où il a mérité ce qui sera la *Biographia literaria* et sa doctrine, Coleridge se sépare de Kant et se tourne vers Schelling, car il ne peut tolérer l'inflexibilité de la critique kantienne ni ne peut se confiner aux phénomènes. Il en vient, dans son chapitre sur l'imagination, à une

revendication démiurgique en définissant l'imagination primaire comme une puissance vitale, premier agent de toute perception humaine, *qui répète dans l'esprit fini l'acte éternel dans l'être infini*. Voyons encore cette citation issue de *Anima poetarum* : « Quand en méditation je regarde les objets de la nature, comme cette lune qui luit obscurément à travers la vitre embuée, il me semble que je cherche, ou plus exactement que je sollicite un langage symbolique, qui touche en moi quelque chose qui existe déjà et depuis toujours, plutôt que d'observer quelque chose de nouveau. »

La leçon historiographique de De Bruyne

Dès lors, on peut saisir l'incorrection historiographique de Maritain en le comparant à l'œuvre d'un autre auteur, catholique de formation et thomiste lui aussi, mais qui a su, quand il a travaillé *en historien*, établir la distance nécessaire entre sa propre pensée et celle des auteurs qu'il étudiait. Il s'agit d'Edgar De Bruyne.

Edgar De Bruyne publie ses *Études d'esthétique médiévale* en 1946 à Bruges, aux éditions De Tempel. En 1940, il avait publié sa *Philosophie van de Kunst* et en 1942, *Het Aestetisch beleven* et *De Philosophie van Martin Heidegger*. On ne peut pourtant croire qu'un travail de cette envergure (environ mille deux cents pages dans l'édition Albin Michel) ait pu être accompli en l'espace des trois années qui ont suivi – qui du reste ont été les plus terribles et les plus turbulentes de l'histoire de la Belgique. Il s'agissait donc du résultat d'une recherche de plus de dix ans, si l'on considère que les problèmes de l'esthétique médiévale avaient déjà fait l'objet d'un essai de 1930. Cependant, même en envisageant des décennies de travail, il y a de quoi se demander comment une telle quantité de matériel, souvent déniché dans des pages marginales de centaines d'œuvres traitant de tout autres sujets, de Boèce à Duns Scot, a pu être rassemblée par un seul homme en un laps de temps bref de toute façon – sans oublier du reste qu'à cette époque, on ne pouvait effectuer aucune sorte de recherche ni de *scanning* électroniques, et que tout devait être laborieusement repéré (déjà, pour commencer) dans les milliers de pages de la *Patrologie latine*, ainsi que dans beaucoup d'autres sources, puis soigneusement fiché (à la main bien sûr, dans je ne sais quelles bibliothèques de couvents). On peut donc sourire du fait qu'à la parution de l'œuvre, certains critiques lui aient reproché de s'être arrêté à Duns Scot ou de n'avoir pas pris en considération la culture byzantine, de n'avoir pas cité Focillon ou

encore d'avoir produit un florilège sans parvenir à une synthèse théorique – Dieu merci, serions-nous tenté de dire, vu où le désir de synthèse théorique de Maritain l'avait conduit¹.

Pour évaluer l'impact de cette œuvre sur l'historiographie de l'esthétique médiévale, une brève inspection bibliographique devrait suffire. En 1902, Benedetto Croce consacrait plus de quatre cents pages de *L'Esthétique* à l'histoire de la discipline, dont cinq seulement étaient consacrées au Moyen Âge, pour dire que « presque toutes les orientations de l'esthétique antique furent continuées par tradition ou réapparurent par genèse spontanée dans les siècles du Moyen Âge » mais que « les doctrines et opinions littéraires et artistiques du Moyen Âge ont donc, sauf de petites exceptions, une valeur plutôt pour l'histoire de la culture à cette époque, que pour l'histoire générale de la science » (éd. 1950, p. 129-195 ; fr. 1904, p. 171-175).

Bernard Bosanquet, sur les cinq cents pages de son *History of Aesthetic* (1904), n'en réserve que trente au Moyen Âge, sous le titre réducteur de « Some traces of the continuity of aesthetic consciousness throughout the Middle Ages ». Mais, en commençant par la réévaluation des siècles médiévaux opérée par les préraphaélites et par Walter Pater, il traite donc la pensée médiévale comme objet de nostalgies décadentes et rappelle que l'esthétique moderne ne voit le jour qu'à partir du moment où se pose le problème soit d'une critique d'art, soit d'une réconciliation entre raison et sensibilité – autant de problèmes que le Moyen Âge avait ignorés jusqu'au XIV^e siècle.

George Saintsbury (1900-04), dans son *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, ne parle pas de philosophes, ni de théologiens, mais d'artistes ; il consacre deux chapitres de son ouvrage au Moyen Âge (« Medieval criticism » et « The contribution of medieval period to literary criticism »), ne traitant toutefois que de théories rhétoriques, d'allégorie, de grammaire, etc.

En 1924 encore, *Die Kunstliteratur* de Julius Schlosser ne consacrait que vingt-quatre pages à la théorie médiévale de l'art et en 1937, *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalter* de Glunz s'occupait d'évolution du goût littéraire plus que d'esthétique théorique, bien qu'il tînt compte pour certains auteurs de l'influence philosophique du néoplatonisme².

1946 fut l'année décisive. Étrange coïncidence (ou peut-être pas, pour qui croit dans le *Zeitgeist*), cette même année paraissent les trois volumes des *Études d'esthétique médiévale* d'Edgar De Bruyne, « La beauté, propriété transcendante chez les néoscholastiques

(1220-1270) » d'Henry Pouillon (qui rassemblait pour la première fois les différents textes sur l'attribution du beau à la liste des propriétés transcendantes de l'être) et l'ouvrage de Panofsky sur l'Abbé Suger, où la traduction du texte de Suger et le commentaire panofskien offraient une image vivante et fascinante de ce qu'étaient le goût et la culture esthétique d'un homme du XIII^e siècle.

Avec ces contributions se produisaient deux phénomènes de la plus haute importance : d'un côté, on montrait que la problématique esthétique était présente tout au long des siècles médiévaux, non de manière répétitive mais à travers une série de changements de perspective et de véritables innovations théoriques (bien que presque toujours masquées par l'utilisation d'un lexique philosophique uniforme et immuable) ; de l'autre, les différents penseurs étaient historiographiquement bien traités, c'est-à-dire qu'on essayait de montrer ce qu'ils avaient dit par rapport au cadre historique et théorique de la philosophie de leur époque, sans essayer à tout prix de les moderniser.

Dix ans ne se sont pas écoulés depuis la parution des *Études* qu'en 1954, Rocco Montano, pour le volume V de la *Grande Antologia Filosofica*, consacre à l'esthétique dans la pensée chrétienne une anthologie de cent soixante pages, avec des commentaires clairement inspirés des *Études*. La même année, les quarante-trois pages sur le Moyen Âge de la *History of Aesthetics* de Gilbert et Kuhn (édition revue), bien que ne citant pas De Bruyne, tirent certainement profit de son travail, sans doute à travers des sources secondaires. Viennent ensuite Eco 1956, 1959, 1987a, Simson 1956, Panofsky 1957, Holt 1957, Assunto 1961, Kovach 1961. En 1962, l'*Historia estetyki* de Wladyslaw Tatarkiewicz consacre un volume entier au Moyen Âge, et bien que l'auteur avance quelques observations critiques à l'égard des *Études*, il ne leur en est pas moins certainement redevable. On peut aller jusqu'à se demander si les quatre volumes de l'*Exégèse médiévale* d'Henri de Lubac (1959-1964), qui font très fréquemment référence aux *Études*, auraient vu le jour sans De Bruyne³.

Tout cela pour ne citer que quelques volumes, sans tenir compte d'essais plus brefs sur le sujet. Des quatre pages de Croce aux cinq cents pages d'Assunto et aux trois cent quatre-vingt-douze de Tatarkiewicz, on mesure aisément la portée du changement de perspective dont De Bruyne a été l'initiateur.

Une telle influence s'explique non seulement par la masse énorme de matériel que De Bruyne a mise à disposition des chercheurs, mais

encore par la correction de sa méthode historiographique. Excepté Pouillon, qui s'était d'ailleurs limité à la redécouverte et à l'édition de textes, De Bruyne a été le premier à oublier son propre thomisme pour faire véritablement une histoire des idées esthétiques du Moyen Âge, telles qu'elles avaient été énoncées à l'époque et sans chercher à tout prix à les moderniser. Opération méritante, car ce n'est que grâce à ce geste d'honnêteté érudite qu'il est parvenu à rendre « actuel » (au sens d'intéressant, aujourd'hui encore) son Moyen Âge.

Avant tout, De Bruyne libère l'idée d'esthétique médiévale de son identification à l'esthétique thomiste. Il affirme d'emblée, dans l'avant-propos de ses *Études*, qu'« en étudiant l'œuvre de saint Thomas d'Aquin, nous nous sommes souvent demandé sur quel fond historique et culturel se détachaient ses réflexions concernant l'art et la beauté »⁴ mais, pour répondre à cette question initiale, il *dé-thomistifie* l'esthétique médiévale en rappelant, d'une part, que le Moyen Âge avait réfléchi sur le beau et sur l'art bien avant Thomas, et de l'autre, qu'il n'y avait pas qu'une seule mais beaucoup de pensées esthétiques au Moyen Âge, toutes différentes les unes des autres.

D'un côté, il montre que Thomas avait été le point d'arrivée d'une tradition qui commençait avec Augustin et Boèce, et encore avant avec le néoplatonisme et le pythagorisme – seul moyen de permettre à ceux qui, après lui, étudieraient à leur tour l'esthétique thomiste de voir d'où Thomas avait reçu certaines idées, quand il s'était maintenu sans originalité dans le sillon de la tradition et quand il avait effectivement dit quelque chose de nouveau. De l'autre, il nous dit qu'à côté de l'esthétique thomiste, à laquelle avait été jusqu'alors presque entièrement réduite la richesse de la spéculation médiévale⁵, il y avait les esthétiques de l'école de Chartres, des victorins, de Grosseteste, d'Albert le Grand, de Bonaventure, de Duns Scot (et l'énumération doit s'arrêter là, autrement elle finirait par être identique à l'index des *Études*)⁶.

Les *Études* commencent avec Boèce et s'achèvent avec Duns Scot. Quels changements ont lieu au cours de cette période ? À ce sujet, De Bruyne a joué un jeu assez curieux – et il est difficile de savoir s'il était conscient de l'ambiguïté de sa position. D'une part, il cherche à démontrer que l'esthétique médiévale est faite d'une série de thèmes et d'idées qui traversent, souvent sans subir de modifications, huit siècles de réflexions sur la beauté de Dieu, de la nature ou de l'art. Ainsi dans sa recension de Glunz (1937), alors que ce dernier soulignait – à notre avis avec justesse – une évolution dans le goût médiéval, De Bruyne objectait qu'il est douteux de

parler d'évolution pour le Moyen Âge, car les différents courants sont toujours présents à la fois, et il définissait la civilisation médiévale comme « polyphonique ». Mais d'autre part (et il suffit de lire l'index général des *Études*), bien que les auteurs reviennent sans cesse sur les mêmes thèmes au cours des siècles, on voit aussi que la matière est disposée suivant une séquence historique et non thématique, en commençant par Boèce pour arriver à Duns Scot – et il écrit, dans l'Introduction, qu'il aurait voulu consacrer un quatrième volume à la période qui court de 1300 à 1450, anticipant ainsi le reproche qu'on aurait pu lui faire de s'arrêter *ex abrupto*.

De Bruyne a aussi publié, entre 1952 et 1955, une histoire de l'esthétique (*Geschiedenis van de aesthetica*) qui part de la pensée gréco-romaine, reprend son travail sur le Moyen Âge et va, en passant par Dante, jusqu'à l'Humanisme et à la Renaissance, effleurant (bien que de façon assez sommaire) la pensée d'auteurs médiévaux plus tardifs comme Buridan et Ockham, et terminant avec Denys le Chartreux (et c'est dans ces dernières pages que Huizinga est enfin cité !). On comprend plus aisément, dans cette histoire de l'esthétique, que De Bruyne pensait à une évolution historique de la pensée esthétique – même si, à ce stade, il en venait à affronter le phénomène de la Renaissance et se trouvait donc obligé de sortir du Moyen Âge et de sa « polyphonie ».

Mais pour autant qu'il souligne une certaine cohérence thématique à propos des huit siècles dont il s'occupe, De Bruyne fait sans cesse entrevoir la présence de lignes de développement, donc un certain « progrès ». Il serait hasardeux de lui attribuer une vision hégélienne de l'histoire, mais il est clair que certaines transformations ne lui échappent pas – oserions-nous parler de renversements de paradigmes – et vont à l'encontre de la vision d'un Moyen Âge marquant continuellement le pas.

De Bruyne n'aurait d'ailleurs pas pu le nier, si l'on considère la façon (et il le montre très bien) dont des thèmes comme la lumière prenaient une valence différente lorsqu'ils étaient transposés du cadre néoplatonicien d'Erigène à celui de l'hylémorphisme aristotélicien du XIII^e siècle.

En 1947, craignant peut-être que ses *Études* ne circulent pas comme elles le méritaient, De Bruyne publie *L'esthétique du Moyen Âge*, un petit volume plus agile, de moins de trois cents pages et de petit format, où il offre une sorte de synthèse de son travail principal (aujourd'hui republié en appendice aux *Études* dans la nouvelle édition Albin Michel de 1998). Malheureusement, de peur sans doute de trop appesantir son ouvrage, De Bruyne ne documente

aucune citation, renvoyant aux *Études* pour les sources – si bien que cette œuvre, encore trop érudite pour le lecteur non spécialiste, s'avère inutile pour le chercheur. Il n'y a de toute façon dans ce livre plus aucune scansion historique, mais seulement une organisation thématique (l'index parle des sources, du sentiment du beau, de l'art et ainsi de suite). L'auteur n'évite pas, bien sûr, de mettre en lumière les développements à l'intérieur d'un thème donné⁷, mais la complexité polyphonique dont il était question devient plus évidente, en particulier dans un chapitre consacré aux constantes, où est mise en relief la permanence à travers toute la période médiévale des thèmes de la proportion musicale, de la lumière, du symbolisme et de l'allégorisme. Disons alors que De Bruyne savait probablement qu'on pouvait faire continûment deux lectures de son étude, ou une seule lecture qui sût continûment faire jouer l'opposition entre constantes et innovations.

Quoi qu'il en soit, le Moyen Âge de De Bruyne sait aussi mettre en scène de véritables coups de théâtre (naturellement sans jamais les annoncer à haute voix, comme cela se faisait à l'époque), imaginés justement par des auteurs qui feignaient de gloser avec prudence et fidélité les textes de la tradition alors qu'en réalité, génération après génération, ils faisaient évoluer la sensibilité esthétique autant que les théories du beau et de l'art.

Si l'une des vertus modernes consiste en ce courage intellectuel qui fait qu'après Descartes (selon une brillante définition de Maritain), tout philosophe est un débutant dans l'absolu, alors cette vertu ne manquait pas à De Bruyne, et on pourrait le démontrer en examinant précisément les textes dans lesquels il ne fait pas d'historiographie, mais énonce sa propre philosophie. Mais s'il y avait une vertu médiévale de la prudence, c'est comme historien que De Bruyne l'a exercée. En écrivant en 1933 dans la *Revue néoscholastique* une recension de l'œuvre de Léon Wencelius, *La philosophie de l'art chez les néo-scholastiques de langue française* (1932), De Bruyne soutenait, treize ans avant la publication des *Études*, et contrairement à ce qu'affirmaient de nombreux néoscholastiques, que Thomas ne présentait pas un système esthétique achevé : « nous ne voyons pas comment le Docteur angélique concilie dans un tout vraiment organique ce qui, en esthétique, lui vient du néoplatonisme par l'intermédiaire du Pseudo-Denys et ce qu'il emprunte à la théorie aristotélicienne des plaisirs » (*Revue néoscholastique* 1933, p. 416).

Peut-être avait-il, treize ans plus tard, partiellement revu son propre jugement ; ce qui frappe en tout cas, c'est sa décision de considérer son auteur à la lumière de la philologie, et non de

1. Pour un compte-rendu de ces critiques, voir la postface de Michel Lemoine à l'édition Albin Michel de 1998. Si l'on veut ensuite partir à la recherche d'absences dans les volumes de De Bruyne, la principale (plutôt curieuse car il s'agit tout de même de culture néerlandaise) concerne *L'automne du Moyen Âge* de Huizinga, de 1919, qui contient de très belles pages sur la sensibilité esthétique de l'époque (et pas uniquement à propos de ces siècles au seuil desquels De Bruyne s'était arrêté). Absence pour absence, ne voit-on pas Curtius, qui lisait tout, publier en 1948 son *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* sans citer De Bruyne – peut-être parce que l'édition de Bruges, parue deux ans avant, circulait presque clandestinement.

2. Mais Edgar De Bruyne, dans sa recension de Glunz dans la *Revue néo-scholastique de philosophie* (1938), lui reprochait justement de n'avoir pas parlé des grands courants théoriques, comme les esthétiques de la proportion et de la lumière, ou de la psychologie des victorins.

3. Il suffit de chercher, dans l'index des noms, à Bruyne et non à De Bruyne.

4. La première étude consacrée par notre auteur à Thomas est *S. Thomas d'Aquin. Le milieu. L'homme. La vision du monde*, Paris-Bruxelles, Duchesne, 1928.

5. Pas par tout le monde, évidemment. Nous pourrions rappeler les *Scriptorum de musica medii aevi nova series* de Coussemaker (Paris 1864-1876), le *Witelo* de Baeumker (Münster 1908), « Die Aesthetik Bonaventuras » de Lutz (*Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker*, Münster 1913), *L'automne du Moyen Age* de Huizinga (Haarlem 1919), *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter* de Müller (Berlin 1926), *Grosseteste on Light* de Riedl (Milwaukee 1942), *L'esthétique de saint Augustin et ses sources* de Svoboda (Paris-Brno 1927), sans compter encore Menendez y Pelayo 1883, Faral 1924, Schlosser 1924, Glunz 1937, Pouillon 1939.

6. Le but d'une reconstruction historiographiquement correcte ne consiste pas seulement à ne pas essayer de moderniser ses auteurs. En les présentant pour ce qu'ils étaient, parfois, on les rend actuels, au sens où cela nous permet de mieux saisir les rapports entre nous et certains phénomènes culturels qu'il avait été difficile de comprendre jusqu'alors. Prenons l'exemple d'un des chapitres les plus fascinants des *Études*, au sujet de l'esthétique irlandaise (chapitre 4 du livre I). Nous disposons aujourd'hui de bonnes éditions critiques de l'*Hisperica Famina* (Herren 1974) et des *Epitomi* de Virgile de Toulouse (Polara 1979), mais De Bruyne travaillait sur des éditions du XIX^e siècle ou directement sur la *Patrologie*. Le plaisir littéraire avec lequel il revisite les phénomènes de l'asianisme est tout à fait moderne (et trahit parfois un goût presque huysmansien pour le latin balbutiant des siècles obscurs), même si certains de ses critiques lui ont reproché d'avoir utilisé certaines catégories de manière trop désinvolte, comme le « baroque ». Il est vrai aussi qu'en homme de son temps, il émettait quelque réserve à propos de ce goût « barbare », tandis que nous sommes aujourd'hui tentés de reconnaître dans ces barbares les précurseurs de Joyce, mais Lemoine 1998 rappelle qu'à propos de ces mêmes textes, Henri Leclerc soutenait à l'époque, dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, que les moines irlandais qui écrivaient ou lisaient l'*Hisperica Famina* « étaient des déments qui trouveraient aujourd'hui leur place dans un asile pour malades mentaux ». De Bruyne, au contraire, a su identifier les liens entre ces exercices de « déments » et les enluminures du Livre de Kells et d'autres chefs-d'œuvre de l'art irlandais, si bien que ses pages sur l'esthétique hispérique sont, aujourd'hui encore, le plus bel hymne qui ait jamais été consacré à ce mystérieux chapitre de la culture médiévale.

7. Voir par exemple p. 508, au sujet des sentiments du beau : « Ce n'est qu'au XIII^e siècle que le problème de la distinction des sens supérieurs et inférieurs se pose de manière explicite. »

Le problème d'une intuition intellectuelle

Dans sa recension de Wencelius, on voit poindre parfois entre les lignes une polémique contre l'utilisation que Maritain avait faite des textes thomistes. De Bruyne dénonce chez Wencelius une insistance exagérée sur le caractère objectif et transcendantal du beau, tandis qu'il insiste au contraire sur le rapport de la beauté au sujet qui la saisit. C'est justement, on l'a vu, le point sur lequel Maritain s'aventurait trop avant. De Bruyne met au clair le fait que parler de rapport avec le sujet ne signifie pas faire du « subjectivisme » (accusation qu'un philosophe thomiste, surtout à cette époque, ne pouvait accepter, étant donné que le subjectivisme, celui qu'on avait appelé au XIX^e siècle le « poison kantien », était la bête noire des néothomistes). Il écrivait qu'il suffit d'appliquer la définition thomiste de Dieu comme beauté suprême, en tant que jouissance de sa beauté contemplée, pour pouvoir parler de la transcendantabilité du beau et du même coup, de son rapport à un sujet connaissant.

Maritain avait essayé d'identifier aussi bien la jouissance esthétique que l'acte créateur de l'imagination poétique à une intuition qui semblait trop subjective. Or De Bruyne avait compris, cela se voit à sa lecture des auteurs médiévaux, que l'intuition de Maritain avait très peu à voir avec un sujet « kantien » mais se rapprochait plutôt d'une intuition mystique où le sujet s'identifie à (s'immerge dans) la splendeur ontologique qui le fascine et l'inspire, dans une union où les deux instances semblent se confondre.

Pour De Bruyne, il s'agissait au contraire de fixer une distinction entre sujet connaissant et objet connu, en même temps qu'entre fonction de l'intelligence et fonction de la sensibilité. C'est pourquoi il ne parlera jamais, comme le fait Maritain, d'intuition créatrice. Il parle cependant d'*intuition intellectuelle*.

De Bruyne commet ici, en voulant à tout prix trouver chez Thomas une chose qu'il est difficile de lui attribuer, le même péché que Maritain.

En 1930 déjà, De Bruyne avait écrit « Du rôle de l'intelligence dans l'activité esthétique » (in Rintelen éd., 1930), dont certains thèmes seraient repris la même année dans le volume *Esquisse d'une philosophie de l'art*. Il se refusait à parler d'une intuition esthétique comme d'un acte irrationnel, mais pensait à une sorte de synthèse instinctive où l'intelligence jouait un rôle constitutif. Il ne s'agissait pas d'une synthèse abstraite, mais plutôt d'un processus dans lequel le sentiment avait une fonction essentielle. Dans cet essai, l'intelligence se présentait comme le principe formel de l'intuition du concret.

Nous avons déjà vu combien il est difficile d'identifier chez Thomas un principe d'intuition du concret, mais De Bruyne tentait de coller d'une manière ou d'une autre à son propos. Ce que De Bruyne élabore, en vérité, c'est une variation de l'idée kantienne d'un sentiment esthétique comme plaisir sans intérêt, finalité sans but, universalité sans concept et régularité sans loi. Kant voulait dire que non seulement on éprouve du plaisir pour une chose belle sans vouloir la posséder ou, en quelque sorte, en jouir physiquement (et sur ce point, Thomas aurait été d'accord), mais encore qu'on la voit comme si elle était organisée pour une fin particulière alors que son seul but est sa propre autosubsistance – on la considère donc comme si elle incarnait parfaitement une règle alors qu'elle n'est une règle qu'à elle-même. Ainsi, une fleur est un exemple typique de chose belle et en ce sens, on comprend pourquoi ce qui est constitutif du sentiment de la beauté est l'universalité sans concept : le jugement esthétique n'est pas celui qui affirme que toutes les fleurs sont belles, mais celui qui se limite à dire que cette fleur est belle, et dont la nécessité ne dépend pas d'un raisonnement abstrait mais de notre sentiment de cette fleur individuelle. C'est pour cette raison qu'on a, dans cette expérience, un libre jeu de l'imagination et de l'entendement.

Je crois pouvoir affirmer que l'intuition intellectuelle de De Bruyne est exactement cela. Peut-on trouver quelque chose semblable dans la pensée thomiste ? Peut-on parler d'une intuition intellectuelle capable de nous amener à percevoir une idée dans le sensible sans que cette idée soit, d'une certaine manière, déjà séparée du sensible dont elle a été abstraite ?

Dans le même recueil où De Bruyne publiait son essai sur le rôle de l'intelligence dans l'activité esthétique (Rintelen éd., 1930) paraît

un texte de Roland-Gosselin, « Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste ? », qui nie cette possibilité sur la base de renvois textuels multiples et convaincants. Roland-Gosselin soulignait que – si l'on prend le terme *intuitio* d'après le *Vocabulaire* de Lalande, c'est-à-dire comme « vue directe et immédiate d'un objet de pensée actuellement présent à l'esprit et saisi dans sa réalité individuelle » – on ne peut trouver dans la gnoséologie thomiste une telle intuition de l'individuel. Elle ajoutait qu'on pouvait éventuellement trouver ce genre d'intuition chez Jean de Saint-Thomas (*Cursus* I, *Logica* II, 23, 1)¹ et qu'elle apparaît, en tout cas, dans les textes de l'école franciscaine. Dans le *corpus* thomiste, la connaissance directe de l'objet n'est possible que pour les purs esprits. Pour la connaissance humaine, ni l'existence, ni le lieu, ni l'instant ne sont objet propre des sens, mais ils sont prédiés par un acte discursif plus complexe. Dans cette première opération cognitive qu'est la *simplex apprehensio*, il y a seulement compréhension abstraite de l'essence. L'intelligence humaine est discursive et abstraite – il en résulte (et je glose ici Roland-Gosselin) que le plaisir esthétique lui aussi se perfectionne dans l'acte d'un jugement qui tient compte des éléments individuels récupérés dans la *reflexio ad phantasmata*.

Pouvons-nous dire que De Bruyne a d'une manière ou d'une autre réfléchi sur l'essai de Roland-Gosselin ? Apparemment non, puisque seize ans plus tard, dans ses *Études*, il cherche encore à identifier une théorie de l'intuition esthétique chez Thomas (au deuxième paragraphe du chapitre qu'il lui consacre).

En reconstruisant la pensée esthétique thomiste, De Bruyne insiste particulièrement sur ce qu'il considère comme la « découverte » de la *Summa theologiae*, découverte qui marquerait pour Thomas un progrès indubitable par rapport à ses écrits précédents². De Bruyne montre que Thomas reprend à Alexandre de Hales un principe que les autres auteurs avaient négligé : si pour ses prédécesseurs, comme Albert le Grand, le beau était toujours définissable en fonction de qualités objectives, Thomas le détermine par rapport au sujet connaissant. Le *visa placent* accentue l'acte subjectif de jouissance, qui devient constitutif de l'expérience esthétique.

De Bruyne met évidemment au clair qu'il ne s'agit pas d'établir une prédominance de l'activité subjective sur les qualités objectives de l'objet, et cite un passage sans équivoque du *In de divinis nominibus* (p. 398-399) : « *non enim ideo aliquod est pulchrum, quia nos illud amamus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis* »³. Cependant, il ne lui semble pas sans importance que bien et beau, tout en étant la même chose, se différencient *ratione* : si le

bien est ce que tous désirent (*respicit appetitum*), le beau *respicit vim cognoscitivam* et donc *pulchra dicuntur quae visa placent* (S. Th. I, 5 ad 1).

Pour Thomas, le beau ajoute indiscutablement, par rapport au bien, un rapport à la conscience contemplative. Ici pourtant, De Bruyne est embarrassé par le fait qu'apparaissent, dans l'expérience esthétique, un moment cognitif (*apprehensio*, *visio*) et ce qui lui semble être un moment émotif – ou, comme on dirait aujourd'hui, passionnel (*placet*, *delectat*) – et il se rend compte du danger qu'on courrait à suivre le chemin tracé par Maritain.

Disons-nous, avec Maritain, que la jouissance esthétique est « l'apaisement de notre puissance de désir, qui repose dans le bien propre de la puissance cognitive parfaitement et harmonieusement mise en acte », au point qu'« un être qui, par l'absurde, n'aurait que l'intelligence, aurait la perception du beau dans ses racines et dans ses conditions objectives, mais non dans le plaisir par lequel seule cette perception est portée à son achèvement » ? Ou admettrons-nous la thèse que Maritain combat, c'est-à-dire que l'acte de la seule connaissance peut produire le sentiment du beau⁴ ?

Pour répondre à cette question, De Bruyne rappelle que toute opération naturelle, chez Thomas, y compris celle de l'intelligence, se déroule en vue d'une fin et présuppose une inclination, une tendance, un amour. Le moment « passionnel » de l'expérience esthétique devrait donc s'insérer au stade du premier acte de l'intelligence qui connaît. Mais il n'y a pas de plaisir ni d'amour d'un objet sans une conscience « pratique » et – De Bruyne n'utilise pas cette expression, mais son discours implique ce concept – une perception concrète et individuelle de celui-ci (une façon de dire qu'on n'aime pas l'enfance ou le genre féminin, mais qu'on aime toujours *cet* enfant ou *cette* femme). Nous voilà de nouveau confrontés au terrible problème de l'intuition du concret.

C'est alors qu'en une seule page⁵, presque sans y insister plus que de raison, De Bruyne hasarde : « il n'y a pas de sentiment esthétique si ce n'est dans la mesure où la connaissance intuitive elle-même nous satisfait grâce à ses qualités de pure intuition : “*id cuius ipsa apprehensio placet*” ».

Hélas, l'objection déjà adressée à Maritain vaut ici pour De Bruyne : y a-t-il quelque raison d'affirmer que (chez Thomas)

l'appréhension d'une chose, pour produire du plaisir, doit être intuitive ? Il semble que non, surtout si l'on pense que le terme *apprehensio* est utilisé d'habitude pour la connaissance intellectuelle abstractive, justement. Pourtant, De Bruyne en conclut que, lorsque l'*apprehensio*

se rapporte à la vision du beau corporel, elle n'est ni purement sensible ni purement abstractive mais essentiellement intuitive, au sens où elle se présente psychologiquement comme une unité synthétique. « *Non enim proprie loquendum sensus aut intellectus cognoscunt, sed homo per utrumque.* » L'intuition est l'acte de l'homme tout entier, de quelque façon que l'on conçoive le lien entre sensibilité et esprit. Mais dans cette intuition de la forme individuelle, dont la sensation est la première condition, c'est l'*intellect* qui saisit non seulement le sens de la chose perçue mais aussi la valeur propre de la perception pure.

Suffit-il de dire « *non enim proprie loquendum sensus aut intellectus cognoscunt, sed homo per utrumque* » (*De veritate* II, 6 ad 3 – ce qui, quand on y pense, est une évidence) pour poser le concept d'une synthèse intuitive ? Non seulement une affirmation n'implique pas l'autre, mais Thomas a toujours soutenu exactement le contraire : c'est-à-dire que sens et intellect ne connaissent pas par synthèse fulgurante, mais à travers deux phases distinctes – dans la première, ce sont les sens qui connaissent puis, une fois que le fantasme a été formé, les sens cèdent leur place à l'intellect. Mais De Bruyne avait besoin d'un principe de connaissance de l'individuel que l'esthétique thomiste, malheureusement, n'envisage pas.

Thomas affirme que « *mens singularis cognoscit per quandam reflexionem, prout, scilicet, mens cognoscendo objectum suum, quod est aliqua natura universalis, redit in cognitionem sui actus, et ulterius in specimen quae est actus sui principium, et ulterius in phantasma a quo species est abstracta ; et sic aliquam cognitionem de singulari accipit* » (*De veritate* X, 5 co). Mais cette *aliqua cognitio* ne suffit pas à expliquer la jouissance que l'on éprouve en voyant que la forme resplendit sur les parties proportionnées de la matière qu'elle organise, ni à évaluer toutes les variétés de proportion qu'elle présente, ni à juger de l'intégrité de l'objet apprécié. Tout cela nécessite de passer à des actes de jugement, dans une activité de division et de composition où sont saisies les *proprietaes et accidentia et habitudines* (*S. Th.* I, 85, 5 co).

Dans cette activité complexe, qui demeure intellectuelle, la joie esthétique, même lorsqu'elle saisit les caractéristiques propres de la matière organisée, n'en est pas moins une jouissance intellectuelle, dans laquelle la corporalité a une fonction assez réduite. La *visio* esthétique n'est pas, pour Thomas, quelque chose de différent de la connaissance intellectuelle, mais elle représente peut-être l'un de ses aspects les plus complexes. C'est là que l'esthétique thomiste atteint sa limite (ou pour certains, sa force, en vertu de quoi le plaisir esthétique ne serait pas un accident passionnel mais un éminent exercice de l'intelligence).

Telle est donc la position de Thomas, dérivant de son incapacité à expliquer la connaissance du concret. Mais il est trop tard pour le faire changer d'avis.

De Bruyne jouait un jeu difficile. D'un côté, il tenait compte de la leçon de ses prédécesseurs belges, comme De Wulf, qui avaient insisté – certainement à raison – sur le fait que le sujet a pour Thomas une fonction fondamentale dans la perception esthétique. De l'autre, il avait affaire à la gnoséologie thomiste, insatisfaisante. Il cherchait donc, quitte à faire fléchir sa rigueur historiographique, à inférer ce que Thomas *aurait dû* dire pour rendre sa propre position cohérente, ou pour pouvoir fonder une esthétique également satisfaisante aux yeux d'un moderne.

De Bruyne manifeste des signes évidents de satisfaction lorsqu'il lui semble reconnaître une intuition intellectuelle chez les victorins, ou chez Duns Scot – et il a probablement raison, tant et si bien d'ailleurs qu'on pourrait le suspecter d'avoir arrêté son inspection historique à Duns Scot pour cette raison. Mais si les victorins et Duns Scot pensaient, pour ainsi dire, comme De Bruyne, cela ne signifie pas que Thomas pensait comme Duns Scot et les victorins. En somme, le chapitre consacré à Thomas est vraiment très tourmenté et constitue la « brèche maritainienne » dans le travail par ailleurs impeccable de De Bruyne. Cela nous dit aussi combien il est difficile, pour un thomiste militant, même doté des meilleures intentions de correction historiographique, d'admettre que Thomas ne puisse pas toujours satisfaire les désirs théoriques légitimes de ceux qui cherchent à régler leurs comptes non seulement avec lui, mais avec la pensée moderne.

Pourtant, probablement dans un sursaut de prudence, De Bruyne n'utilise pas dans le chapitre des *Études* qu'il consacre à Thomas l'expression « intuition intellectuelle ». Peut-être avait-il vraiment médité sur la réaction de Roland-Gosselin.

Si faire l'histoire de la pensée, c'est faire dire aux auteurs du passé

ce qu'ils ont dit et non ce que nous dirions nous-mêmes, alors il faut être cohérent et imputer à De Bruyne cette incorrection historiographique. Sans manquer toutefois de reconnaître qu'il s'est rendu compte d'une certaine manière de la précarité de sa position, étant donné qu'il a limité, au fond, ses réflexions sur l'intuition chez Thomas à deux pages seulement, presque *en passant*. Ainsi, en lui pardonnant cet unique moment de faiblesse, ou d'excès d'amour pour son auteur, nous pouvons une fois encore souligner la grande différence qui sépare la lecture de Maritain de la sienne, la première consistant en une libre utilisation de ses sources, et la seconde en un effort d'interprétation.

1. Cf. Deely éd., 1985, p. 29, où il apparaît cependant clairement que pour Jean (Poinso), la *notitia intuitiva* est celle des choses présentes aux sens et s'identifie donc à la sensation.

2. Ce qui prouve une fois encore que De Bruyne avait clairement conscience d'un développement des thèmes esthétiques médiévaux. C'est à la fois dans un esprit de polémique larvée à son égard, et *en utilisant justement les textes qu'il avait mis à disposition*, que l'anthologie Eco 1959 s'intitulait « Sviluppo dell' estetica medievale » (« Développement de l'esthétique médiévale »).

3. L'idée était formulée chez Augustin, *De vera religione* 32, 19.

4. Les citations de Maritain renvoient à l'édition 1947 de *Art et Scolastique*, p. 257 et p. 259, note 1.

5. *Études*, éd. 1998, p. 286.

PORTRAIT DU THOMISTE EN JEUNE HOMME¹

¹. Ce texte a été remanié (sans changements notables) par rapport à l'édition de 1962, si ce n'est l'ajout de l'appendice « Joyce et D'Annunzio », publié à l'Arc, 36, 1968.

Steeled in the school of the old Aquinas.

JAMES JOYCE, *The Holy Office*.

De nombreux artistes ont rédigé des notes de poétique, des descriptions de leur mode de travail, des essais entiers d'esthétique. Aucun comme Joyce n'a tant fait parler ses personnages de poétique et d'esthétique. Des légions de commentateurs ont discuté des idées sur la philosophie de l'art exprimées par Stephen Dedalus en référence aux propositions thomistes sur la beauté, et beaucoup d'autres encore ont tiré de ces idées des systématisations personnelles et des visions générales du fait artistique. En dehors des affirmations des personnages, dans l'œuvre de Joyce, notamment dans un roman comme *Ulysse*, les problèmes de structure émergent en outre avec tant de violence qu'ils en viennent à représenter un modèle de poétique implicite, affirmé dans les nervures mêmes du texte. *Finnegans Wake*, enfin, est surtout – et tout entier – un traité de poétique : une définition continue de l'univers et de l'œuvre d'art en tant qu'ersatz de l'univers. Nous pourrions expliquer la poétique de Valéry, d'Eliot, de Stravinsky, de Rilke ou de Pound sans faire référence à l'œuvre de ces auteurs et moins encore à leur biographie ; avec Joyce, en revanche, il faut, pour comprendre le développement de sa poétique, opérer des renvois constants à son développement spirituel, ou, mieux, au développement de ce personnage qui revient sans cesse au cours de l'immense fresque autobiographique constituée par les diverses œuvres, qu'il s'appelle Stephen Dedalus, Leopold Bloom ou H. C. Earwicker. Ainsi nous apercevons-nous que la poétique de Joyce n'est pas opérante à l'extérieur de l'œuvre pour comprendre celle-ci, mais en fait intimement partie et se clarifie et s'explique par l'œuvre même dans ses différentes phases de développement.

L'essai dont est extrait le présent texte s'intitulait « Les poétiques de Joyce », et le pluriel avait sa raison d'être, attendu que dans l'évolution de la pensée et de la production artistique joyciennes se succèdent plusieurs conceptions de l'art. Mais, sans conteste, le

point de départ de la poétique joycienne réside dans une référence à l'univers catholique et à l'héritage médiéval. Dans Eco (1962) sont examinées les traces de cette référence dans *Ulysse* et dans *Finnegans Wake*¹ ; mais on sait que les textes médiévaux fondamentaux pour la poétique joycienne sont principalement présents dans les œuvres du premier Joyce, en particulier dans *Stephen le héros* et dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Et c'est à cette première période joycienne que sont consacrées les pages qui suivent.

Suivons les phases principales de la biographie intellectuelle de Joyce : depuis ses jeunes années, d'abord au collège de Conglowes Wood, puis au Belvedere College, il est éduqué par des pères jésuites sur le mode d'une ascèse ignacienne et d'une culture inspirée par la Contre-Réforme ; dans son adolescence, en partie sous l'impulsion de ses maîtres, en partie par curiosité personnelle, il aborde, à travers le filtre d'une scolastique post-tridentine, la pensée de Thomas d'Aquin, dont il fera paradoxalement une bannière de rébellion. En même temps, vers ses seize ans, la découverte d'Ibsen lui a révélé de nouveaux horizons et une nouvelle problématique artistique et morale ; et, quelque temps plus tard, au University College, son orthodoxie – depuis longtemps minée sur le plan de la sensibilité – est fortement ébranlée par la découverte de Giordano Bruno. Contemporaine de cette découverte philosophique est celle, littéraire, de D'Annunzio (en particulier *Le Feu*), alors que, depuis déjà quelques années, la diversité de la nouvelle floraison littéraire et dramatique irlandaise, bien qu'elle le laissât méfiant, l'entourait de suggestions. Entre dix-huit et vingt ans, Joyce lit les *Poètes maudits* de Verlaine, puis Huysmans, Flaubert, et plus particulièrement *Le Mouvement symboliste* d'Arthur Symons qui, en ces années, révélait au monde anglo-saxon les poétiques fin de siècle. En 1903, à Paris (il a alors vingt et un ans), sa *forma mentis* scolastique regagne en solidité grâce à la lecture d'Aristote (*De l'âme*, *Métaphysique* et *Poétique*) ; mais à la même période, ses diverses rencontres parisiennes avec la culture contemporaine stimulent sa curiosité et sa lecture des *Lauriers sont coupés* de Dujardin l'introduit à de nouvelles techniques narratives.

La jeunesse de Joyce est encore marquée par d'autres rencontres intellectuelles (Fogazzaro, Hauptmann, la théosophie...) ; mais en ces années se concrétisent en lui trois grandes lignes d'influence que nous retrouverons au fil de toute son œuvre et dans ses conceptions sur l'art. D'un côté, l'influence philosophique de Thomas, que la lecture de Bruno a poussée dans une crise sans la détruire pour autant ; d'un autre, avec Ibsen, un rappel à des rapports plus étroits entre art et engagement moral ; et d'un troisième, fragmentaires

mais omniprésentes, assimilées dans les livres et respirées dans l'air, l'influence des poétiques symbolistes, toutes les séductions du décadentisme, de l'idéal esthétique d'une vie vouée à l'art et d'un art remplaçant la vie, et enfin la stimulation à résoudre les grands problèmes de l'esprit dans le laboratoire du langage².

Ces trois influences marqueront toute la formation ultérieure de Joyce ; la masse immense des lectures qu'il fera et des intérêts qu'il cultivera par la suite, son approche des grands problèmes de la culture de son temps, de la psychologie des profondeurs à la physique relativiste, l'ouvriront certes à la découverte de nouvelles dimensions de l'univers (et, en ce sens, exerceront un certain déterminisme sur sa poétique) ; mais leur incidence se fera davantage sur sa mémoire que sur sa *forma mentis*. Bagage de notions acquises, cet ensemble de nouvelles données se fondra et se résoudra à la lumière de l'héritage culturel thésaurisé dans sa jeunesse.

On doit se demander si la découverte de Vico, qui joue un rôle fondamental dans la formation de l'œuvre ultime de Joyce, a radicalement changé l'attitude mentale élaborée dans les années de jeunesse de celui-ci. Joyce aborde Vico dans ses années de maturité, et il est clair qu'il lit la *Science nouvelle* à quarante ans passés³. L'interprétation de l'histoire selon le philosophe italien fournit l'ossature de *Finnegans Wake*, mais on constate que la leçon historiciste n'intervient pas pour modifier l'attitude culturelle de Joyce. Sa vision des cycles historiques s'insérera plutôt dans une sensibilité plus proche des influences de la Renaissance que de l'histoire moderne. Expérience à utiliser, Vico, à vrai dire, n'a pas été un épisode intérieur, comme Joyce lui-même a été amené à l'avouer : « Vous croyez en la *Science nouvelle* ? lui fut-il demandé au cours d'un entretien. – Je ne crois en aucune science, mais mon imagination grandit quand je lis Vico, alors que cela ne se produit pas quand je lis Freud ou Jung⁴. » Aussi l'historicisme n'est-il pas pour Joyce une conversion, mais simplement une acquisition morale parmi de nombreuses autres, qui en vient à s'entrechoquer et à se composer avec les autres. Sur les lignes des influences privilégiées se déchaîne donc dans son œuvre la bataille de toute une culture qui cherche à fondre ses éléments les plus disparates, et à résoudre ainsi plusieurs siècles d'affrontements.

1. On trouvera une étude des influences de la culture médiévale sur Joyce dans ce volume, sous le titre « Joyce et l'esthétique hispérique ».
2. Pour la formation intellectuelle de Joyce, cf. Ellmann 1959. Sur les influences ibséliennes, symbolistes, naturalistes, sur la Renaissance celtique, cf. Levin 1941. Sur la vision du monde et la sensibilité symboliste, cf. Wilson 1931. Sur l'environnement français et irlandais, avec une étude particulière des analogies de poétique, cf. Hayman 1956. Pour la liste des livres certainement lus par Joyce au cours de ses années de formation, cf. Ellmann 1959. Il est curieux de relire la composition rédigée par Joyce au University College en 1898-1899 (il avait donc seize ans) et à présent publiée dans *Critical Writings* (Londres, Faber & Faber, 1959) sous le titre « The Study of Languages ». Nous y trouvons contenues en germe certaines des idées qui régleront le développement de la poétique joycienne : 1) le discours doit garder un équilibre et une rigueur formelle même quand il exprime des émotions (théorie de l'impersonnalité, poétique des romans de jeunesse) ; 2) le plus grand porteur de vérité est le langage (usage expressivo-cognitif des structures formelles, technique comme vrai contenu de l'œuvre, poétique d'*Ulysse*) ; 3) l'histoire des mots nous fait connaître l'histoire des hommes (poétique de *Finnegans Wake*, équivalent linguistique de l'histoire idéale éternelle selon Vico).
3. Cf. ELLMANN, trad. fr., p. 553. Joyce découvrit la *Scienza Nuova* à travers Michelet (*Principes de philosophie de l'histoire traduits de la Scienza Nuova de J. B. Vico*) : telle est la conclusion que tire, de la lecture de *Finnegans Wake*, James S. Atherton, *The Books at the Wake*, New York, The Viking Press 1960. Nous aurons fréquemment recours à ce minutieux répertoire de tous les livres cités ou évoqués dans *Finnegans Wake*.
4. Ellmann, *op. cit.*, 1959 : 35, trad. fr., p. 700.

Le catholicisme de Joyce

« Je vais te dire ce que je veux faire et ce que je ne veux pas faire. Je ne veux pas servir ce à quoi je ne crois plus, que cela s'appelle mon foyer, ma patrie ou mon église. Je veux essayer de m'exprimer sous quelque forme d'existence ou d'art aussi librement et aussi complètement que possible, en usant pour ma défense des seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil, la ruse. » Par cette confession de Stephen à Cranly¹, le jeune Joyce pose son propre programme d'exil : les présupposés de la tradition irlandaise et de l'éducation jésuite perdent leur valeur de règle crue et observée ; le chemin qui s'achèvera aux dernières pages du *Work in Progress* s'effectue sous le signe d'une absolue disponibilité spirituelle.

Au demeurant, une fois la foi abandonnée, l'obsession religieuse ne quitte pas James Joyce. Des présences de l'orthodoxie passée réémergent continuellement dans toute son œuvre, sous la forme d'une mythologie très personnelle et d'acharnements blasphématoires qui, à leur façon, révèlent des permanences affectives. La recherche a beaucoup parlé du « catholicisme » de Joyce, et le terme est sans doute valide pour désigner l'attitude d'un homme qui, ayant refusé une substance dogmatique et s'étant déraciné d'une expérience morale, n'en a pas moins conservé comme habitus mental les formes extérieures d'un édifice rationnel et conserve une réactivité instinctive (et fréquemment inconsciente) devant le charme de règles, de rites et de figurations liturgiques. Il s'agit évidemment d'une réactivité à rebours, en sorte que parler de catholicisme à propos de Joyce revient un peu à parler d'amour filial à propos du rapport Œdipe-Jocaste ; toutefois, quand Henry Miller insulte Joyce en tant que descendant de l'érudit médiéval qui a en lui du « sang de prêtre » et parle de sa « morale d'anachorète,

avec tout le mécanisme onaniste qu'une telle vie comporte », il saisit avec une perfidie paradoxale une trace repérable ; et quand Valéry > Larbaud note que le *Portrait de l'artiste en jeune homme* est plus proche de la casuistique jésuite que du naturalisme français, il ne dit rien dont le lecteur sensible ne se soit déjà aperçu. Il y a de toute façon dans le *Portrait* une narration scandée sur des tempi liturgiques, le goût d'un art oratoire sacré et d'une introspection morale (qu'on pense au sermon sur l'enfer ou à la confession) qui ne relève pas seulement de l'instinct mimétique du narrateur, mais d'une adhésion totale à un climat psychologique. La page, en imitant les modes d'une attitude réfutée, ne parvient pourtant pas à être un acte d'accusation ; elle est comme envahie par la saveur d'une adhésion radicale, qui se manifeste justement sur le seul mode possible à Joyce : l'adoption d'un habitus mental par le biais des cadences d'un langage donné. Ce n'est pas par hasard que Thomas Merton se convertit au catholicisme en lisant le *Portrait*, parcourant ainsi un chemin inverse à celui de Stephen ; et non parce que les voies du Seigneur sont infinies, mais parce que les voies de la sensibilité joycienne sont étranges et contradictoires, et que la veine catholique y survit à sa manière vague et hors norme.

Buck Mulligan ouvre *Ulysse* par son « Introibo ad altare Dei » et la terrible messe noire se place au centre de l'œuvre ; l'extase érotique de Bloom et sa séduction lubrique et platonique de Gerty McDowell ont pour contrepoints les moments de la cérémonie eucharistique célébrée dans l'église proche de la plage par le révérend Hugues ; le latin macaronique qui conclut *Stephen le héros* revient dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* et apparaît çà et là dans *Ulysse*, ne se borne pas à refléter sur le plan linguistique les intempérances des *vagantes* médiévaux : comme eux, qui abandonnaient une discipline mais non leur bagage culturel ni leur mode de pensée, Joyce conserve le sens du blasphème célébré selon un rituel liturgique. « De son éducation jésuite, il est resté à Joyce un certain goût pour l'ironie froide et sacrilège, vraiment diabolique », observait Aldo Rossi dans sa préface à la traduction italienne du *Portrait*, (*Dedalus*, Turin, Frassinelli, 1951) ; et, dans une lettre du 7 août 1924 (cf. Ellmann 1959 trad. fr. p. 579), le frère de Joyce, Stanislaus, écrivait à celui-ci, à propos de l'épisode de Circé dans *Ulysse* :

C'est indubitablement catholique de nature. Cette rumination sur l'ordre le plus bas des actes naturels, cette réévocation et cette exagération du détail par le détail et la déjection spirituelle qui les accompagne sont purement dans l'esprit du confessionnal. Ta nature, comme la morale catholique, est

avant tout sexuelle. Le baptême a laissé en toi une forte propension à croire au mal. (cf. aussi Stanislaus Joyce, 1958).

« *Come up you, fearful Jesuit !* », crie Mulligan à Stephen ; et un peu plus loin, il s'explique : « *Because you have the cursed Jesuit strain in you, only it's injected the wrong way...* »² Et dans le *Portrait*, Cranly fait observer à Stephen que, curieusement, son esprit est saturé de la religion à laquelle il dit ne pas croire. À tel point que la référence à la liturgie de la messe s'introduit sur les modes les plus inopinés dans les calembours dont est tissé *Finnegans Wake* :

Enterellbo add all taller Danis ; per omnibus secular seekalarum ; Meac Culpp ; Meas minimas culpads ! ; Crystal elation ! Kyrielle elation ! I belive in Dublin and the Sultan of Turkey ; Trink off this scup and be bladdy orafferteed ! Sussumcordiales ; Grass yass ago ; Eat a missal lest ; Bennydict hotfoots omnipudent stayers...

Dans ces cas comme dans d'autres, on peut repérer tant le pur plaisir de l'assonance que l'intention parodique déclarée ; mais il s'agit toujours, et tout simplement, d'échos de souvenirs qui émergent du subconscient. Et si, pour ces rappels et pour d'autres, le procès d'intention devient difficile, les deux superstructures symboliques imposées à *Ulysse* et à *Finnegans Wake* semblent plus claires et explicites : dans le premier, le triangle Stephen-Bloom-Molly devient une figure de la Trinité (et c'est seulement si on l'entend dans ce sens qu'il acquiert une signification dans la trame de l'œuvre) ; et dans le second, H. C. Earwicker, le personnage principal, prend une valeur symbolique de bouc émissaire qui rassemble en lui toute l'humanité (*Here Comes Everybody*) entraînée dans une chute et sauvée par une résurrection. Dépouillée de toute nature théologique précise, compromise dans tous les mythes et toutes les religions, la figure symbolique de H. C. E., dans laquelle se confondent histoire et humanité, est soutenue par la référence ambiguë qu'elle constitue à un Christ déformé et identifié au flux même des événements (cf. Robinson 1959, p. 195-207). Dans le vif de cette évolution cyclique de l'histoire humaine, l'auteur se sent victime et logos, *in honour bound to the cross of your own cruel fiction*.

Mais les manifestations du catholicisme joycien ne se développent pas seulement selon ce fil. Si, d'un côté, apparaît cette ostentation presque inconsciente (et d'ailleurs mal tournée, obsessionnelle), de l'autre se révèle une sorte d'attitude mentale évaluable sur le plan de l'efficacité opérative. D'un côté une obsession mythique, de

l'autre une façon d'organiser les idées. Ici le dépôt des symboles et des figures, filtré et mis en jeu presque dans le cadre d'une autre religion, là un habitus mental mis au service de *summulae* hétérodoxes. Tel est le second moment du catholicisme joycien, et c'est le moment *scolastique* médiéval.

Joyce attribue à Stephen³ des « prédispositions naturelles » pour le thomisme, mais qui « n'allaient pas jusqu'aux prémisses de la scolastique » ; et, selon Harry Levin,

une tendance à l'abstraction nous rappelle sans cesse que Joyce vint à l'esthétique par la théologie. Il rechercha pour son art, s'il ne le fit pas pour sa foi, la sanction de saint Thomas d'Aquin. Dans un des fragments inédits du *Portrait de l'Artiste*, il confesse que sa pensée est scolastique en tout, sauf les prémisses. Il perdit la foi, mais demeura fidèle au système orthodoxe. Il donne l'impression parfois, même dans les œuvres de sa maturité, d'être resté un réaliste dans le sens le plus médiéval du terme.

(Levin, 1941, p. 25, trad. fr., p. 48)

Cette structure mentale n'est pas seulement celle du premier Joyce, plus proche de l'influence jésuite, car le style de raisonnement constamment surveillé par une discipline syllogistique survit jusque dans *Ulysse*, au moins comme signe distinctif du Stephen qui parle en public ou s'exprime en son for intérieur : qu'on pense au monologue du troisième chapitre ou à la discussion dans la librairie. Dans *Dedalus*, enfin, si c'est en plaisantant qu'il parle en latin macaronique, c'est avec le plus grand sérieux que Stephen se pose des questions du genre : le baptême est-il valable s'il est donné avec de l'eau minérale ? Si l'on vole une livre sterling et qu'on en tire une fortune, doit-on rendre la livre sterling ou toute la fortune ? Et, avec une acuité problématique plus grande encore : si un homme, dans un accès de colère, taillade un bout de bois et y sculpte l'image d'une vache, cette image est-elle une œuvre d'art ? Et si non, pourquoi ? Ces questions sont de la même famille que celles que se posaient les docteurs scolastiques quand ils disputaient des *quaestiones quodlibetales* (dont l'une, due à Thomas, demande si la volonté humaine est plus déterminée par le vin, la femme ou l'amour de Dieu) ; et d'origine scolastique encore plus nette (non point tant apparentée à la casuistique de la Contre-Réforme, comme pourraient le sembler les précédentes, mais rigoureusement et, dirai-je, philologiquement médiévale) est celle que se pose Stephen quand

il se demande si le portrait de la *Joconde* est bon du seul fait qu'il désire le voir.

On a donc lieu de se demander jusqu'où le scolasticisme du premier Joyce est substantiel et jusqu'où il n'est qu'apparent (et donc moins que formel), dû simplement au goût malicieux de la contamination, ou encore à une tentative de faire passer en contrebande des idées révolutionnaires sous la cape du *Doctor Angelicus* (technique dont Stephen use en abondance avec les professeurs du Collège). Penser sur le mode scolastique serait-il une simple coquetterie, et les définitions de Thomas d'Aquin de simples trempins ? Certains interprètes inclinent à penser que toute la longue discussion sur l'esthétique du cinquième chapitre de *Dedalus* ne sert à rien d'autre qu'à démontrer la futilité de l'érudition scolastique absorbée (par exemple Jones 1955 : 34) ; et, au vrai, on ne peut nier que sous beaucoup de points de vue, l'adhésion de Stephen à la Scolastique est une adhésion à ses aspects les plus formels : au fond, les sources médiévales et antiques dénoncées dans *Dedalus* sont d'évidente origine contre-réformatrice, et ce que nous trouvons cité est une « récolte de maigres sentences tirées de la poétique et de la psychologie d'Aristote et une *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae*. » Et nous connaissons assez bien l'ampleur mentale et le souffle de ce genre de manuel⁴. Quand Cranly lui demande pourquoi il ne se fait pas protestant, Stephen lui répond qu'il ne voit pas la raison d'abandonner « une absurdité logique et cohérente pour en embrasser une autre, illogique et incohérente ». Or, c'est en grande partie ici qu'on trouvera le Joyce catholique : il repousse l'absurdité en continuant de la percevoir comme une obsession, et tombe amoureux de la cohérence. Et l'œuvre qui suit sera au fond dominée par cette préoccupation de l'organisation formelle. Si le monde construit par Joyce n'a aucune affinité avec le mythe catholique – qui n'y entre que déformé et réduit, justement, au mythe, répertoire mythologique, bagage de figures –, les catégories qui définissent ce monde n'en sont pas moins *ad mentem divi Thomae*. Elles le sont dans *Stephen le héros* et dans *Dedalus*, mais aussi, plus indirectement, dans *Ulysse* ; et quand on parle de catégories thomistes, on ne pense pas seulement aux formules que Stephen peut employer avec désinvolture pour travestir sous le voile de la correction traditionnelle des idées nouvelles et inquiétantes, mais à toute une attitude mentale, à une vision implicite du monde comme cosmos ordonné. Cette vision de l'univers – et par conséquent de ses formes particulières dans la vie comme dans l'art – en tant que tout qui ne peut recevoir qu'une définition non sujette à controverse, et dans lequel tout trouve sa place et sa raison d'être, a trouvé son expression la plus haute et la

plus complète dans les grandes *summae* médiévales. La culture moderne s'est fait jour comme réaction à cette vision hiérarchisée de l'univers, mais, même en s'y opposant, elle n'a jamais pu se soustraire complètement à son charme, à la majestueuse commodité d'un module d'ordre où tout se justifie. On peut dire que l'histoire de la culture moderne n'a pas été autre chose que l'opposition continuelle entre l'exigence d'un ordre et le besoin de distinguer dans le monde une forme changeante, ouverte à l'aventure, imprégnée de possibilités ; mais chaque fois qu'on a tenté de définir cette nouvelle condition de l'univers dans lequel nous évoluons, on s'est retrouvé avec, dans les mains, les formules – fussent-elles travesties – de l'ordre classique.

Nous ne pourrions trouver de ce travail d'enfantement une image plus vive que celle que nous repérons dans tout le développement artistique de Joyce, où cette dialectique transparait de façon exemplaire, que ce soit dans les affirmations explicites de sa poétique ou dans la structure même des œuvres. Chez Joyce, la recherche d'une œuvre d'art qui puisse se poser comme équivalent du monde a toujours avancé dans la même direction : de l'univers ordonné de la *Summa*, qui lui avait été proposé dans l'enfance et dans l'adolescence, vers l'univers tel qu'il se déploie dans *Finnegans Wake*. Un univers ouvert, en continuelle expansion et prolifération, qui, toutefois, *doit* avoir un module d'ordre, une règle de lecture, une équation qui le définisse. Bref, une forme.

1. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. En français : *Dedalus : Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Paris, Gallimard, 1943, p. 246. Les citations provenant de cette édition seront désignées par la lettre D.

2. *Ulysses*, New York, The Modern Library, 1934 : 5 et 10.

3. *Stephen Hero*, trad. fr., *Stephen le héros*, Paris, Gallimard, 1948, p. 76. Les citations provenant de cette édition seront désignées par les lettres S. H.

4. Dans *Dedalus* n'apparaissent pas d'autres références ; dans la biographie d'Ellmann et dans le recueil des *Critical Writings* (Londres, Faber & Faber 1959), nous trouvons en revanche les traces de lectures thomistes et aristotéliennes plus riches. Sur d'autres conjectures au sujet des lectures thomistes de Joyce, cf. le fondamental William T. Noon 1957. Sur les notes manuscrites tirées des lectures thomistes et aristotéliennes, cf. J. J. Slocum, H. Cahoon 1953, section E.

Les tentatives de jeunesse

Au début du ^{xx}e siècle, le jeune artiste a environ dix-huit ans. Sa culture scolastique, absorbée au cours de ses années de lycée, commence déjà d'être en crise. De ces années date sa rencontre avec Giordano Bruno, qui constitue pour lui ce que, de fait, la philosophie brunienne a constitué pour la pensée moderne : un point de passage entre le Moyen Âge et le nouveau naturalisme. Joyce, à cette époque, mûrit le triple refus qui l'isolera dans l'exil jusqu'à la fin de sa vie. Il a désormais fait ses comptes avec l'hérésie, il la connaît, il l'accepte : « Il disait que Bruno était un terrible hérétique ; je disais qu'il avait été terriblement brûlé. » (cf. D : 318, S. H., p. 173)

Ayant jeté l'orthodoxie au vent, Joyce est ouvert aux nouvelles suggestions qui lui parviennent des polémiques littéraires irlandaises et des grands problèmes qui agitent la littérature mondiale : d'un côté les symbolistes, les poètes de la renaissance celtique, Pater et Wilde ; de l'autre, Ibsen et le réalisme de Flaubert (mais aussi son amour des belles pages, du mot, de la consécration absolue à un idéal esthétique).

De ces années datent aussi quatre textes fondamentaux : la conférence *Drama and Life*, donnée en 1900 ; l'essai *Ibsen's New Drama*, publié la même année dans la *Fortnightly Review* ; le pamphlet *The Day of the Rabblement* (« le Triomphe du vulgaire »), publié en 1901 ; et enfin, en 1902, l'essai sur *James Clarence Mangan*. Dans ces quatre écrits se condensent toutes les contradictions dans lesquelles le jeune artiste se débat (cf. *Critical Writings*, cit. : 38-83).

Dans les deux premiers essais, on assiste à une revendication des liens étroits entre le théâtre et la vie : le théâtre doit représenter la

vie réelle, « acceptons la vie comme nous la voyons, les hommes et les femmes comme nous les rencontrons et non comme nous les imaginons dans un monde de féerie » (cf. Ellmann, trad. fr., p. 88) ; au demeurant, malgré cette revendication sans réserve, le théâtre doit manifester à travers l'action les grandes lois – profondes, nues et sévères – qui gouvernent les événements humains. Ainsi l'art se propose-t-il comme fin première la vérité : non une vérité didactique, car Joyce revendique aussi la totale neutralité morale de la représentation artistique, mais la vérité pure et simple, la réalité. Et la beauté ? La recherche de la beauté pour elle-même a quelque chose de spirituellement anémique et de brutalement animal : la beauté ne va pas au-delà de la surface, de la forme, et apparaît donc comme un produit morbide de l'art. Le grand art ne tend qu'à la quête de la vérité¹.

De cet apparent engagement à un contact vivant avec la réalité quotidienne, il s'ensuit que la position soutenue dans *le Triomphe du Vulgaire* apparaît d'autant plus discordante, car dans ce texte vibre un dédain pour la compromission avec la foule, une sorte d'aspiration ascétique à la retraite et à l'isolement absolu de l'artiste : « Nul dit l'homme de Nola, ne peut être l'ami de la vérité ou du bien s'il n'abhorre pas la multitude. » (cf. Ellmann, trad. fr., p. 105. L'« homme de Nola », i.e. Bruno) Il pourrait cependant s'agir de la manifestation d'une réticence à l'égard du contact pratique, d'un refus du compromis commercial et non d'une prise de position esthétique, si l'essai sur Mangan ne nous introduisait à une tout autre dimension, car Mangan n'était pas un réaliste, non plus qu'il ne cherchait la vérité poétique dans la représentation de la vérité historique : au contraire, il a constitué un exemple d'imagination vacillant sur le bord de la voyance, nourrie de l'exaltation des sens, de la consommation de drogues et d'une vie déréglée et excentrique, et sa poésie appartient plutôt au courant romantico-symboliste, en sorte qu'il faut lui chercher des frères spirituels chez Nerval et Baudelaire. Or, c'est justement cet aspect qui intéresse Joyce, et non pas seulement dans son essai de jeunesse : à l'occasion d'une conférence qu'il donna sur Mangan à Trieste en 1907, nous le voyons se répandre sur cette poésie de « terribles et magnifiques images [...] cet Orient recréé dans un rêve flamboyant [...] ce monde jailli d'une activité mentale excitée par l'opium » (*Critical Writings*, cit. : 175 sqq.).

Ces contradictions pourraient être le fruit d'une pure intempérance juvénile qui n'aurait pas encore trouvé son équilibre, si elles n'apparaissaient comme les germes de contradictions plus vastes, d'aspirations opposées qui, ensuite, se perpétuent dans toute

l'œuvre de Joyce et dont lui-même nous fournit la clef dans sa conférence triestine de 1907, par une phrase qui se réfère à Mangan mais convient parfaitement au « cas Joyce » dans son ensemble : « Certains poètes ne se contentent pas de nous révéler une nouvelle phase de la conscience humaine, jusqu'alors inconnue, ils ont aussi le double privilège d'assumer les mille tendances opposées de leur époque et de constituer – si l'on peut dire – une réserve de forces neuves. » Ainsi, tandis qu'il se propose une représentation exacte, impitoyable et pourtant profonde et très subtile de notre humanité quotidienne – et c'est la poétique qui soutient les récits des *Gens de Dublin* et les descriptions d'*Ulysse* –, Joyce découvre en même temps chez Mangan l'exemple d'une fonction révélatrice de la poésie où, encore une fois, l'artiste peut atteindre à la possession et à la communication de la vérité, mais seulement par l'intermédiaire de la beauté. En d'autres termes, ce qui s'accomplit est un renversement de la situation ; et quand, dans l'essai sur Mangan, Joyce parle du Beau comme de la splendeur du vrai, il ne pense plus à une vérité qui, en tant que telle, deviendrait belle, mais à une beauté gratuite, surgie de l'image par l'effet de la force provocatrice, en sorte que l'image devient *de facto* la seule vérité possible.

Même quand il emploie des expressions analogues à celles de son discours sur le drame, l'essai sur Mangan est sans équivoque : le langage parlé ici est celui du décadentisme fin de siècle et Ibsen a clairement laissé la place aux poètes symbolistes, ainsi qu'à une vague culture occultiste qui transparaît du discours et que Joyce assimilait alors au sein du cercle dublinois d'A. E. George Russell, mystique et théosophe².

Comment fondre ces tendances divergentes dans la pensée du premier Joyce ? Nous savons au moins comment elles se fondent dans celle de Stephen Dedalus, et donc de quelle façon Joyce, entre 1904 et 1906, quand il écrit *Stephen le héros*, tente de synthétiser les attitudes de ce lui-même remontant à quelques années. La conférence *Art et vie*, que donne Stephen au College devant la Literary and Historical Society, réunit au fond *Drama and Life* et *J. C. Mangan* ; mais si le titre rappelle davantage la conférence sur Ibsen, les arguments avancés et, souvent, les expressions elles-mêmes sont celles de l'essai sur Mangan. Aussi Joyce, en définissant l'esthétique du jeune artiste, fonde-t-il ses préférences et ses convictions critiques sur une structure esthétique nettement symboliste. Une correction s'impose cependant, une simple correction qui change complètement la perspective et confirme à nouveau l'importance de la formation scolastique : la conférence de Stephen est construite selon des catégories aristotéliennes et

Elle vise à souligner l'importance du nouveau théâtre et d'un art libre de préoccupations morales ; à célébrer, chez Ibsen, la « grande puissance d'objectivité, la rigoureuse résolution d'arracher à la vie son secret, l'indifférence absolue devant les lois générales de l'art, des amitiés et des mots d'ordre », enfin la décision d'opérer une rupture avec toutes les conventions et les lois d'une société bourgeoise qui repose sur ses propres valeurs établies. Mais cette polémique se fonde sur une conception du poète et de sa puissance créative, instauratrice de nouvelles réalités, qui provient de l'essai sur Mangan et ne tient debout que grâce à un usage éclairé de la pensée thomiste.

L'esthétique de *Stephen le héros* représente donc ce point de fusion qui, différemment développé et nuancé, réapparaîtra dans *Dedalus*. Et si les différences entre les deux traitements sont notables, c'est toutefois dans les deux que s'établissent les lignes directrices d'une pensée esthétique systématisable et non dénuée de rigueur, dans laquelle on assiste justement à la convergence stupéfiante de trois attitudes hautement différentes : la préoccupation réaliste, la conception romantico-décadente de la parole poétique et la *formamentis* scolastique.

1. Dans *Drama and Life*, on assiste à une polémique contre les symbolistes (la référence est *Langueur* de Verlaine) : il n'est pas vrai qu'il n'y ait plus rien à dire et que nous soyons arrivés trop tard sur la scène du monde, car, dans tout événement de la vie quotidienne, il y a une mesure de grandiose dramatisme prête à être tirée vers la lumière (allusion à Ibsen). Mais à côté de cette défense d'une *sameness* de l'existence quotidienne capable de devenir matière poétique, on parle du drame comme d'un « pressentiment symbolique » de notre nature profonde, et ce n'est pas par hasard que *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, le drame ibsénien analysé par Joyce dans *Ibsen's New Drama*, est marqué par une forte tonalité symboliste, et que la réalité vers laquelle les principaux personnages se dirigent joyeusement à la fin – et ils le font sur un ton d'extrême exaltation – est la vitalité d'une tempête dans les bourrasques de laquelle vie et mort s'identifient. Ainsi, cette « belle et miraculeuse vie terrestre... », « cette insondable vie terrestre » dont parle Ibsen au troisième acte de son drame se confond-elle, dans l'esprit du jeune critique, avec une « mort » conçue comme « la plus haute forme de vie » et dont traite l'essai sur Mangan (thème auquel Joyce reviendra en rappelant sur le mode ironique ses idées de jeunesse, dans *Ulysse*, éd. cit. : 493).

2. Ce n'est pas par hasard que le vocabulaire du premier essai sur Mangan rappelle celui de Walter Pater ; et des phrases comme celles qui concluent le texte (« la beauté, splendeur du Vrai, est une présence de grâce quand l'imagination contemple intensément la vérité de son être ou le monde visible, et l'esprit qui procède de la beauté et de la vérité est le saint esprit de la joie. Telles sont les seules réalités, et elles seules créent et nourrissent la vie [...] ». Dans ce vaste parcours qui nous enveloppe et

cette grande mémoire qui est plus grande et plus généreuse que notre mémoire, nulle vie, nul moment d'exaltation n'est perdu à jamais et tous ceux qui ont noblement écrit n'ont pas écrit en vain ») (cf. Ellmann, trad. fr., p. 112) se rapprochent beaucoup de l'esthétique de Pater (comme nous le verrons plus loin). Mais l'idée même du poète comme seul salut de l'humanité (le seul qui donne un sens à la vie) et l'exaltation d'une existence où le dérèglement a coïncidé avec la voyance sont de toute évidence des éléments symbolistes et décadents. D'autre part, l'allusion à la « grande mémoire » cosmique et au « miracle de la vie, éternellement renouvelé dans l'âme imaginative » sont, eux, des éléments de doctrines théosophiques que Joyce avait absorbés par le biais de ses contacts avec des auteurs comme Yeats. À la lumière de ces observations, la définition du Beau comme splendeur du Vrai se colore d'ambiguïté : elle n'a plus beaucoup de rapport avec la formule scolastique et contre-réformatrice, ni avec la veine flaubertienne que Joyce devait avoir présente à l'esprit (cf. Flaubert, Lettre à Mlle de Chantepie, 1857, rappelée par Ellmann dans *Critical Writings*, cit. : 141, note 1). Ici, c'est maintenant la beauté qui fonde la vérité, non le contraire.

Integritas, proportio et claritas

Les thèmes principaux de l'esthétique de Stephen sont, en synthèse : 1) la subdivision de l'art dans les trois genres lyrique, épique et dramatique ; 2) l'objectivité et l'impersonnalité de l'œuvre ; 3) l'autonomie de l'art ; 4) la nature de l'émotion esthétique ; 5) les critères de la beauté. De ce dernier point émerge la doctrine de l'*épiphanie*, qu'il faut considérer en même temps que les affirmations sur la nature de l'acte poétique et la fonction du poète, affirmations qui accompagnent sur des modes divers le traitement des problèmes fondamentaux.

La discussion sur les genres est quelque peu académique¹. Dans la lyrique, l'artiste présente son image en rapport immédiat avec lui-même, alors que dans l'épopée il la présente en rapport médiat avec lui-même et avec les autres. La lyrique est « le plus simple revêtement verbal d'un instant d'émotion, le cri rythmique qui, voilà des siècles, a servi à encourager l'homme qui maniait une rame ou traînait des pierres sur une pente. Celui qui émet ce cri est plus conscient de l'instant d'émotion que de lui-même en tant qu'il éprouve une émotion. » La forme épique est en revanche le prolongement de la forme lyrique, presque sa maturation, par laquelle on parvient à l'équidistance entre poète, lecteur et centre émotionnel. La narration n'est alors plus à la première personne, et l'individualité de l'artiste est près de s'écouler dans les figures et les personnages « comme une mer vitale ». Joyce ajoute l'exemple d'une ballade ancienne, *Turpin le héros*, qui commence à la première personne et finit à la troisième. On aborde ensuite la forme dramatique

« ... lorsque la vitalité, qui avait flué et tourbillonné autour des

personnages, remplit chacun de ces personnages avec une force telle que cet homme ou cette femme en reçoit une vie esthétique propre et intangible. La personnalité de l'artiste, traduite d'abord par un cri, une cadence, une impression, puis par un récit fluide et superficiel, se subtilise enfin jusqu'à perdre son existence et, pour ainsi dire, s'impersonnalise. L'image esthétique exprimée dramatiquement, c'est la vie purifiée dans l'imagination humaine et reprojétée par celle-ci. Le mystère de la création esthétique, comme celui de la création matérielle, est accompli. L'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au delà, ou au-dessus de son œuvre, invisible, subtilisé, hors de l'existence, indifférent, en train de se curer les ongles. »

(D : 275. trad. fr., p. 214)

Il est clair qu'au moins théoriquement, la forme dramatique représente pour Joyce la vraie forme de l'art. Et c'est à ce propos qu'émerge vigoureusement le principe de l'*impersonnalité* de l'œuvre d'art, typique de la poétique joycienne. À l'époque où il élaborait cette théorie, Joyce connaissait déjà les théories analogues de Mallarmé (cf. Hayman 1956, le volume I en particulier) et avait certainement présente à l'esprit la traduction anglaise de *Crise de vers*, qui présente de claires similitudes avec le discours de Stephen :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur les pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

(Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945 : 366)

Le problème de l'impersonnalité de l'artiste lui avait déjà sans conteste été posé par d'autres lectures de jeunesse, et nous pouvons aisément reconnaître les ascendances de ce concept chez Baudelaire, Flaubert et Yeats² ; mais il faut aussi remarquer que cette notion circule dans tout le climat anglo-saxon de l'époque et trouvera plus tard sa systématisation définitive dans les écrits de Pound et d'Eliot : pour ce dernier, la poésie ne sera pas « la bride lâchée à l'émotion, mais une façon d'échapper à l'émotion », non « l'expression de la

personnalité, mais une façon d'échapper à la personnalité » (Eliot 1919. trad. fr. *Essais choisis*, éd. du Seuil, 1950 : 36).

Quand on parle de poétique objectiviste, ce qui vient spontanément à l'esprit est la référence à la *Poétique* d'Aristote ; et Joyce subissait assurément l'influence de la tradition critique anglo-saxonne, accoutumée à penser les choses de l'art en termes aristotéliens. Combien cette tradition, plus ou moins consciemment, opère dans la formulation joycienne, c'est ce que montre la divergence entre le texte du *Portrait* et la probable source mallarméenne citée ci-dessus. Car au-delà des analogies terminologiques, quand Mallarmé parle d'œuvre pure où le poète disparaît, l'écrivain français a bien présente à l'esprit toute une conception platonicienne selon laquelle l'Œuvre aspire à devenir *le Livre*, reflet impersonnel de la Beauté qui est une essence absolue, par *le Verbe* qui l'exprime. L'Œuvre mallarméenne tend donc à être un appareil impersonnel et suggestif, qui renvoie au-delà de lui-même en tant que réalité physique et vers un monde d'archétypes métaphysiques³. L'œuvre impersonnelle de Joyce nous semble au contraire un objet centré sur soi et qui se résout en soi, mimésis de la vie où les rappels et les renvois sont intérieurs à l'objet esthétique, et où l'objet aspire à être lui-même le tout : le succédané de la vie et non le chemin vers une vie ultérieure plus parfaite. L'œuvre de Mallarmé est au fond imprégnée d'ambitions mystiques, alors que celle de Joyce aspirera à être le triomphe d'un mécanisme parfait qui épuise en lui-même sa fonction⁴.

Il est intéressant de relever que Mallarmé tenait de Baudelaire sa conception platonicienne de la poésie, et que Baudelaire la tenait de Poe ; mais chez Poe, la composante platonicienne se développait selon une méthodologie aristotélienne attentive au rapport psychologique entre l'œuvre et le lecteur et à la logique constructive de l'œuvre. Venus du climat intellectuel anglo-saxon, de l'environnement de la tradition aristotélienne et passés par le filtre des poétiques symbolistes françaises, ces ferments (et d'autres) sont donc revenus en territoire anglo-saxon et ont été réorientés par Joyce vers le monde de la sensibilité aristotélienne.

À cela s'ajoute l'influx des formulations esthétiques de Thomas d'Aquin : les citations que Joyce avait à portée de main ne lui parlaient en rien d'une œuvre capable d'exprimer la personnalité du poète, et il avait bien conscience que Thomas aussi était en faveur d'une œuvre impersonnelle et objective. De surcroît, il ne s'agissait pas d'une conclusion commode en l'absence de documents contraires : montrant une compréhension profonde de la pensée médiévale, assimilant les rares textes à sa disposition, Joyce avait

bien perçu que la problématique esthétique aristotélico-thomiste ne se souciait nullement de l'affirmation du « je » de l'artiste. L'œuvre était objet, tangiblement et mesurablement beau, et sa valeur esthétique était une valeur structurelle, n'exprimant que sa légalité et non le talent du législateur. Joyce en est si convaincu qu'il nourrit la certitude de ne pouvoir, sur les bases de la pensée thomiste, élaborer une théorie du processus créatif. La scolastique avait sans conteste une théorie de l'*ars*, mais celle-ci ne lui servait nullement à éclaircir le processus de la création poétique. Pour autant que pût lui être utile la notion d'*ars* comme *recta ratio factibilium* ou *ratio recta aliquorum faciendorum*, elle l'avait réduite à une formule succincte : « L'art est la façon humaine de disposer la matière sensible ou intelligible dans un but esthétique. » (D : 206.) Mais en ajoutant « dans un but esthétique » (précision absente de la formule médiévale), elle avait déjà modifié le sens de la vieille définition, passant de la notion gréco-latine de *technê-ars* à celle, moderne, d'« Art » en tant que – et exclusivement en tant que – « Beaux arts⁵ ». D'autre part, Stephen est convaincu que son « Saint Thomas appliqué » ne peut lui suffire que jusqu'à un certain point : « Lorsque nous en arriverons aux phénomènes de la conception artistique, de la gestation et de la reproduction artistique, j'aurai besoin d'une terminologie nouvelle, d'une nouvelle expérience personnelle. » (D : 209.) Et de fait, ses sporadiques affirmations sur la nature et la fonction du poète (que nous trouvons dans *Stephen le héros*) sont déjà complètement étrangères à la problématique aristotélico-thomiste, de même que certaines considérations sur le processus créatif que nous lisons dans *Dedalus*.

Absolument typique est le discours sur l'autonomie de l'art. Ici, le jeune Stephen révèle pour de bon la nature formelle de son adhésion à la scolastique, et les formules de Thomas font hardiment passer en contrebande une théorie de « l'art pour l'art » que Stephen, de toute évidence, a assimilée à partir de bien autres sources. Thomas affirmait que « *pulchrae dicuntur quae visa placent* », rappelant de surcroît que l'*artifex* ne doit s'intéresser qu'à la perfection de l'œuvre qu'il réalise, non aux fins extérieures auxquelles cette œuvre peut être utilisée ; mais la théorie médiévale s'applique à l'*ars* entendu dans un sens assez vaste (construction d'objets, artisanat, et non seulement création d'œuvres d'art au sens moderne du mot), et ce qu'elle vise à établir est avant tout un critère de probité artisanale. Dans les faits, pour le penseur médiéval, une œuvre d'art est une forme ; et la perfection d'une forme est établie tant en termes de *perfectio prima* qu'en termes de *perfectio secunda*. Or, si la *perfectio prima* concerne la qualité formelle de l'objet produit, la *perfectio secunda* concerne en

revanche la fin propre de cet objet. Autrement dit, une hache est belle si elle est construite selon des règles d'harmonie formelle, mais elle est surtout belle si elle s'adapte bien à sa fin ultime, qui est de couper le bois. Dans la perspective thomiste de la hiérarchie des fins et des moyens, la valeur positive d'un objet ne s'établit qu'en relation à une dépendance totale des moyens et des fins, tout cela en vue de fins surnaturelles vers lesquelles l'homme est orienté. Beauté, Bonté et Vérité s'impliquent réciproquement, et la fabrication habile d'une statue destinée à des fins obscènes ou magiques n'empêche pas cette statue d'être intrinsèquement laide, comme si se reflétait sur elle la lumière sinistre de la finalité distordue vers laquelle elle est orientée. Interpréter dans un sens rigoureusement formaliste la proposition de Thomas (comme l'ont fait trop souvent, et avec désinvolture, certains néothomistes zélés) révèle une incompréhension de la vision substantiellement unitaire et hiérarchisée selon laquelle l'homme médiéval considère le monde⁶. Aussi, lorsque Stephen polémique avec les professeurs du collège pour leur démontrer que Thomas « est du côté de l'artiste capable » et qu'il n'y a dans cette position aucun signe d'instruction ou d'élévation morale, il est évident que sous cet habit médiéval, il cache avec une habileté de casuiste les propositions comme celle de Wilde, pour qui « *all art is perfectly useless* »⁷. Le plus curieux est que les jésuites qui s'entretiennent avec lui éprouvent une certaine insatisfaction, mais ne sont en mesure de rien objecter à ses citations, victimes eux aussi d'un formalisme traditionnel qui les empêche de discuter les paroles du Docteur angélique. Et dans ce cas aussi, Joyce, renversant la situation en sa faveur en profitant des faiblesses congénitales d'un système mental, montre qu'il est tout à fait à son aise avec la sensibilité catholique.

Sur cette base, Stephen développe la systématisation de son esthétique. Lorsqu'il analyse la nature de l'émotion esthétique, il se réfère à nouveau à l'autonomie de l'art pour déclarer étrangers à la contemplation esthétique tant l'élément pornographique (la mise en jeu des instincts) que l'élément didactique (la mise en jeu des principes éthiques). Pour le reste, il réaffirme son lien avec Aristote en exhumant la théorie cathartique de la poésie. Stephen élabore une définition de la pitié et de la terreur, se plaignant qu'Aristote ne l'ait pas proposée dans la *Poétique* (et ignorant qu'elle existe en revanche dans la *Rhétorique*) et définissant l'émotion esthétique comme une sorte de stase, un arrêt de la sensibilité (qui n'entre plus en jeu) devant une pitié et une terreur idéales ; une stase provoquée, prolongée et dissoute par ce qu'il appelle le « rythme de la beauté »⁸. Une telle définition de la jouissance esthétique pourrait sembler dépendre à plusieurs égards de diverses

conceptions modernes si Stephen ne poursuivait pas par une définition du « rythme esthétique » d'origine clairement pythagoricienne :

« Le rythme est le premier rapport de forme entre les différentes parties d'un ensemble esthétique, ou entre cet ensemble et ses parties, ou entre une quelconque de ses parties et l'ensemble auquel elle appartient. »

(*Dedalus*, IV^e partie, D : 206)

Définition que Stuart Gilbert rapproche d'une autre, quasi analogue, de Coleridge :

*The sense of beauty subsists in simultaneous intuition of the relation of parts, each to each, and of all to a whole : exciting an immediate and absolute complacency, without intervenence, therefore, of any interest, sensual or intellectual*⁹.

On pourrait aussi se reporter à la formule du médiéviste Robert Grosseteste :

Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsus totius as omnes.

(*De divinis nominibus*)

La singularité des trois rapprochements n'a rien pour surprendre, car chez Coleridge, comme chez Grosseteste, opère un substrat platonicien – et pythagoricien – en vertu duquel l'organicisme transcendantaliste et la scolastique peuvent fort bien se donner la main et converger dans la formule du jeune Stephen ; quand celui-ci devra définir les caractéristiques essentielles de la beauté, il recourra à des formulations analogues et, plus précisément, aux trois critères célèbres énoncés par Thomas. Ces concepts thomistes sont ceux qui apparaissent dans la première partie (q. 39, a. 8) de la *Summa theologiae* :

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio : quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita

proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

Quand la tradition appelle ces trois critères les « critères formels du Beau », elle reprend une définition implicite de la pensée thomiste qui doit être soigneusement éclaircie ; car en ce sens, par réalité formelle, on entend la réalité de la chose en tant que substance complète, réalité définie et existante en acte, résultant de la fonction en *synolon* d'une forme substantielle et d'une matière *signata quantitate*. Les trois critères sont donc les conditions de perfection d'une réalité concrète, les conditions de perfection d'une structure qu'on distingue par une *visio* et qu'on apprécie non en tant qu'elle est vraie ou bonne – même si elle est vraie ou bonne –, mais en tant que structurellement complète et, pour cette raison, capable de satisfaire nos exigences d'équilibre et de complétude (ce qui revient à dire qu'elle est satisfaisante pour celui qui la perçoit en tant que telle, de manière désintéressée). À une telle perfection concourt surtout le critère de la *proportio* : proportion mathématique, rythme, rapport, harmonie (et tout le courant de l'esthétique de la proportion est là pour définir le concept). Du concept de *proportio* dépend celui d'*integritas*, car celle-ci n'est pas autre chose que l'adéquation à ce que la chose doit être, ou la satisfaction à toutes les conditions structurelles auxquelles la chose doit se soumettre pour être telle qu'elle est conçue *in mente Dei*, ou *in mente artificis*, et selon les lois de la nature ou de l'art. Cela étant, la *claritas* – ne doit pas être entendue seulement au sens physique, comme synonyme de lumière ou de vivacité des couleurs – mais bien comme la capacité autoexpressive de l'organisme, autosignification de la structure pour une *visio* préparée à accueillir la chose comme belle et non comme vraie.

Sur ce sujet, la discussion de Stephen avec Lynch commence par une allusion à l'identification du Beau et du Vrai. En cela, Joyce est proche de la tradition scolastique, même s'il ne s'intéresse guère aux implications métaphysiques du concept :

La vérité est contemplée par l'intellect, qui s'apaise dans les rapports les plus satisfaisants de l'intelligible ; la beauté est contemplée par l'imagination, qui s'apaise dans les rapports les plus satisfaisants du sensible.

(D : 207 ; cf. aussi SH : 219-220)

La définition présente beaucoup d'affinités avec certaines notes marginales apportées au texte thomiste, en particulier par des commentateurs du XIX^e siècle ; aussi ne faut-il pas exclure ici la réminiscence de commentaires entendus de la bouche de professeurs. L'unique apport étranger – et, en ce sens, curieux – est l'apparition du terme « imagination », absent de la thématique médiévale et typique de l'esthétique moderne. Coleridge et Poe parlaient d'imagination, mais pas Thomas. La *visio* est l'intelligence focalisée tout entière sur les caractéristiques esthétiques de l'objet, non une quelconque faculté nouvelle.

Apparue dans les écrits de jeunesse, la notion d'imagination n'est pas éclaircie en profondeur dans l'esthétique de Stephen Dedalus : l'imagination n'y est guère autre chose que le rapport particulier où se place l'esprit à l'égard des choses pour les voir dans leur dimension esthétique, comme chez Thomas. À vrai dire, si « le premier pas sur la voie de la beauté est de comprendre la nature et la portée de l'imagination et l'acte même de la perception esthétique », les notions de « nature » et de « portée » de l'imagination ne sont expliquées que de la façon suivante : « tous ceux qui admirent un objet beau trouvent en lui certains rapports qui satisfont les divers stades de toute perception esthétique et coïncident avec eux. » (D : 207.) Il s'ensuit que, plutôt que d'expliquer ce qu'est l'imagination, Stephen indique les processus qu'accomplit l'esprit pour saisir les rapports du sensible ; et, dès *Stephen le héros*, il avait affirmé que « la faculté d'appréhension de la beauté doit être examinée dans l'action¹⁰ ». (SH. : 217.)

Le plus intéressant, toutefois, est que, tandis que la nature de l'imagination se définit en relation avec les critères objectifs de la beauté, ceux-ci se définissent en relation avec le processus accompli par l'imagination pour les reconnaître. Cet aspect de la question différencie l'attitude joycienne de celle de Thomas : chez l'auteur moderne, les modes ontologiques de la beauté deviennent ces moyens d'appréhender (ou de créer) la beauté. Jusqu'à quel point c'est important, c'est ce que nous verrons en abordant le sujet des épiphanies.

Quoi qu'il en soit, Stephen doit à présent interpréter les concepts d'*integritas*, de *proportio* et de *claritas*, qu'il traduit par entièreté, harmonie et splendeur (*wholeness*, *harmony* et *radiance*). Il dit à Lynch :

Regarde cette corbeille. Pour voir cette corbeille [...] l'esprit commence par la séparer du reste de l'univers visible qui n'est

pas la corbeille. La première phase de la perception est une limite marquée autour de l'objet à percevoir. Une image esthétique nous est présentée dans l'espace et dans le temps. Ce qui est auditif se présente à nous dans le temps, ce qui est visuel dans l'espace. Mais, temporelle ou spatiale, l'image esthétique est avant tout clairement perçue comme un ensemble, limité et contenu en soi, sur le fond incommensurable de l'espace et du temps, qui n'est pas cette image. Tu l'as perçue comme une chose unique. Tu la vois comme une chose entière. Tu perçois son entièreté. C'est cela, l'*integritas*.

(D : 211.)

Comme on l'observe dans ces lignes, il est clair que l'*integritas* thomiste n'est pas l'*integritas* joycienne : la première est un fait de complétude substantielle, la seconde un fait de délimitation spatiale ; la première, un problème de volume ontologique, la seconde, de périmètre physique. L'*integritas* joycienne procède d'une focalisation psychologique ; elle est l'imagination qui choisit la chose et la met en évidence.

Plus fidèle (mais les possibilités de déformation étaient moindres), l'interprétation du concept de *proportio* :

Puis [...] on passe d'un point à l'autre, guidé par les lignes formatives ; on perçoit l'image comme l'équilibre de chaque partie avec l'autre dans les limites de l'ensemble ; on sent le rythme de la structure. En d'autres termes, la synthèse de la sensation immédiate est suivie par l'analyse de la perception. Après avoir senti que la chose est *une*, on sent qu'elle est une *chose*. On la perçoit complexe, multiple, divisible, séparable, composée de ses parties, résultat et somme de ses parties, harmonique. C'est cela, la *consonantia*.

(D : 211-212.)

Ce que nous avons dit plus haut sur le rythme éclaire ce passage. Plus longue et compliquée apparaît en revanche la définition de la *claritas*, et plus discordants les textes de Joyce qui s'y réfèrent. Le paragraphe final de *Dedalus* donne ceci :

La connotation de ce mot est assez vague. Saint Thomas

emploie ici un terme qui paraît inexact. Son sens m'a échappé pendant longtemps. Nous pourrions être portés à croire qu'il entendait par là le symbolisme ou l'idéalisme, la suprême qualité du beau étant la lumière venue de quelque autre monde, l'idée dont la matière n'est que l'ombre, la réalité dont elle n'est que le symbole. Je pensais qu'il pouvait entendre par *claritas* la découverte et la représentation artistique du dessein divin dans toute chose, ou bien une force de généralisation qui donnerait à l'image esthétique un caractère universel, en la faisant rayonner au delà des limites de sa condition. Mais ce n'est là qu'un bavardage littéraire. Voici comment je comprends la chose. Lorsque tu as appréhendé le panier en question comme une chose une, lorsque tu l'as analysé dans sa forme, lorsque tu l'as appréhendé comme un objet, tu arrives à la seule synthèse logiquement et esthétiquement admissible : tu vois que ce panier est l'objet qu'il est, et pas un autre. La clarté dont il parle, c'est, en scolastique, *quidditas*, l'essence de l'objet.

(D : 212.)

Ici, l'interprétation joycienne se fait particulièrement subtile : il part de textes thomistes élémentaires et incomplets, de leur contexte plus vaste, et parvient à une acuité qui manque assurément aux annotateurs autorisés. En fait, pour Thomas, la *quidditas* est la substance en tant que susceptible de compréhension et de définition (comme l'essence est la substance en tant que sujet de l'être, de l'acte existentiel, et que la *nature* l'est en tant que sujet d'opération) ; il s'ensuit que parler de *quidditas* (à moins d'opérer de subtiles distinctions entre aspect logique et aspect esthétique, une distinction de *rationes*) revient à parler de substance, de forme en tant qu'organisme et structure. Et, de manière plus déterminante encore, il est dit dans *Stephen le héros* : « Nous constatons ensuite qu'il présente une structure composite et organisée... L'âme de l'objet le plus commun, dont la structure est ainsi précisée, prend un rayonnement à nos yeux. » (S. H., p. 218.) Par ces mots, Joyce nous donne une explication vraiment en accord avec l'esprit thomiste, sans pourtant accentuer encore la formulation dans une direction personnelle. Que l'effort de comprendre le texte médiéval ne soit en réalité pas autre chose que l'effort d'éclaircir sa propre position, c'est ce qu'on voit au refus très net que l'auteur oppose aux interprétations platonisantes du concept de *claritas* (quand il parle de « bavardage de lettrés »). Pour autant, tout en clarifiant sa propre position (jusqu'ici dans un sens négatif, en excluant certaines accentuations), Joyce met dans le mille y compris dans le sens

herméneutique, qu'il l'ait désiré consciemment ou non. Ce sera seulement dans les passages qui suivent cette interprétation que le discours de Stephen prendra des inflexions de plus grande autonomie et qu'on verra comment la fidélité à Thomas n'a été qu'un moyen formel d'appuyer le développement le plus libre de thèses personnelles. Le texte de *Dedalus* dit ceci :

L'artiste perçoit cette suprême qualité au moment où son imagination conçoit l'image esthétique. L'état de l'esprit en cet instant mystérieux a été admirablement comparé par Shelley au charbon sur le point de s'éteindre. L'instant dans lequel cette qualité suprême du beau, ce clair rayonnement de l'image esthétique se trouve lumineusement appréhendé par l'esprit, tout à l'heure arrêté sur l'intégralité de l'objet et fasciné par son harmonie, – c'est la stase lumineuse et silencieuse du plaisir esthétique, un état spirituel fort semblable à cette condition cardiaque que le physiologiste italien Luigi Galvani définit par une expression presque aussi belle que celle de Shelley : l'enchantement du cœur.

(D : 212.)

Dans *Stephen le héros*, le discours était partiellement différent, et le moment de la *radiancé* était décrit de manière plus résolue comme le moment de l'*épiphanie* :

Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle surgissant au milieu tant des plus ordinaires des discours ou des gestes, que de la plus mémorable des situations intellectuelles. Il pensait qu'il incombe à l'homme de lettres de noter ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentent les instants les plus délicats et les plus fugitifs.

(SH. : 216.)

Reste que « tison qui s'éteint » et « états d'âmes évanescents » sont des expressions trop ambiguës pour s'adapter à un concept comme la *claritas* thomiste : celle-ci est une manifestation solide, claire, presque tangible de l'harmonie formelle. Dans ces lignes, Stephen se soustrait donc à la suggestion des textes médiévaux et ébauche déjà une théorie personnelle. Et si dans *Stephen le héros* il est question d'épiphanie, le terme ne reparait pas dans *Dedalus* (comme si Joyce considérait avec plus de prudence les théorisations de ses années de

jeunesse) ; mais le passage sur l'enchantement du cœur ne veut, au fond, pas dire autre chose. Que devient donc le concept de *claritas* quand il est compris comme « épiphanie » ?

1. Chez Aristote, la distinction apparaît dans *Poetica* 1447a et b ; 1450-1462a et b. Chez Joyce, dans *SH*, chap. XIX *passim* et *D*, chap. V. Cette tripartition rappelle Noon (1957 : 55) celle d'Hegel entre forme symbolique, classique et romantique et aussi celle de Schelling entre la caractéristique lyrique, l'infinité épique et la fusion dramatique du général et du particulier, réel et idéal. Le Joyce plus âgé connaissait Hegel et Schelling mais à ce stade de sa formation, ce n'est pas certain.

2. Des propos avant-coureurs de l'impersonnalité de Joyce se trouvent déjà dans Baudelaire (*Sur Théophile Gautier*), mais le peu de goût que l'Irlandais manifeste pour le Français dans son texte juvénile sur Mangan (où il traite sa poésie de « littérature » au sens péjoratif verlainien) nous induisent à ne pas trop prendre en considération son influence. Plus profonde est celle de Flaubert : « *Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire complètement inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes : il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la Création, invisible et omnipotent ; on le sent partout, mais on ne le voit pas. » (Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857 in *Préface à la vie d'écrivain*, éd. du Seuil, 1963 : 188.) Et aussi : l'artiste « ne doit pas mettre en scène sa personnalité. Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort de l'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi » (Correspondance avec George Sand, Paris, Calmann-Lévy, 1904, VII : 53). Et quand Proust dit de Flaubert qu'il exprime « ses visions sans intrusions de l'intelligence et de la sensibilité » et relève qu'il parvient à exprimer une nouvelle vision de la réalité uniquement grâce à un emploi nouveau des conjonctions (« À propos du "style" de Flaubert », NRF, Paris, 1920), il n'est pas sans rappeler certaines phrases de l'essai joycien sur Mangan, où la grande poésie est définie comme « un discours rythmique d'une émotion autrement incommunicable, du moins aussi à fond » (*Critical Writings*, cit. : 75). Quant à l'influence de Yeats, toute la doctrine du « masque » n'est pas autre chose que la fondation d'un corrélatif objectif de la personnalité, ou d'un anti-soi (cf. l'essai sur Yeats in Wilson, 1931). Certaines phrases de Yeats insistent sur le fait qu'aucun grand poète n'a jamais été un sentimental. Et le jeune Joyce, interrogé par son frère Stanislaus sur l'objet réel de sa lyrique amoureuse, répond que pour écrire de la poésie d'amour il n'est pas besoin d'être amoureux : un artiste écrit des tragédies mais n'en est pas l'acteur (cf. Ellmann, 1959 : 64 trad. fr., p. 80).

3. Cf. en particulier Delfel, *L'Esthétique de Mallarmé*, Flammarion, 1951. Il y a chez Mallarmé une poétique de l'« absence » (comme le souligne justement Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Correa, 1933, Corti, 1947) à l'opposé de la poétique joycienne de la maturité, qui vise au contraire à rendre la vie concrète présente au plus grand nombre de niveaux possible.

4. Il en résulte une série de problèmes sur l'interprétation correcte de la notion d'impersonnalité : vague chez Flaubert, encore plus chez Eliot et elle est même contestable chez Joyce. Dans l'article « Mr Mason's Novels » (publié le 15 octobre 1903 dans le *Daily Express* de Dublin ; cf. *Critical writing*, cit. : 130), il se réfère à une observation de Léonard de Vinci pour qui l'esprit créateur a tendance à imprimer sur ce qu'il crée quelque chose de similaire à sa propre image ; et toute la recherche sur *Hamlet* dans le chapitre de la bibliothèque d'*Ulysse* porte sur une œuvre qui refléterait la situation personnelle de l'auteur. Mais l'impersonnalité ne signifie pas un manque

d'émotion, ni le refus de parler des émotions ; l'autobiographie, les schémas psychologiques typiques d'un auteur doivent devenir tissu objectif des rythmes et des symboles. Dans ce sens, l'œuvre de Joyce peut être en même temps une immense fresque autobiographique et un univers linguistique qui a une valeur en soi sans aucune référence extérieure, ni au niveau historiographique ni au niveau métaphysique.

5. Sur ce point, cf. Noon 1957 (28 sqq.). Sur la définition scolastique de l'art, Joyce médite longuement en lisant Aristote et Thomas d'Aquin à Paris ; les notes du *Paris Notebook* et du *Pola Notebook* (*Critical Writings*, cit. : 139-148) sont pleins d'interrogations curieuses du genre de celles-ci : pourquoi les enfants et les excréments ne sont-ils pas des œuvres d'art ? (Réponse : ce sont des dispositions de matière sensible, mais cela survient par un processus naturel, non dans un but esthétique.) Une photographie peut-elle être une œuvre d'art ? (Réponse : non, c'est une disposition de matière sensible, mais cette disposition n'est pas faite par l'homme [*sic*].) Les vêtements, les maisons, etc., sont-ils des œuvres d'art ? (Réponse : oui, s'ils tendent à un but esthétique.) Comme on voit, ce sont des interrogations scolastiques, dont les réponses sont rétrécies par la rigidité de la définition. C'est ainsi que le problème, déjà cité, de la tête de vache sculptée par hasard par un homme qui taillade rageusement un morceau de bois est ici posé avec acuité et résolu de manière expéditive : non, ce n'est pas une œuvre d'art, car il ne s'agit pas d'une disposition humaine de matière dans un but esthétique. Ce qui manque ici est une définition claire de la « matière », de la « disposition », de l'« acte humain », etc.

6. Sur l'autonomie de l'*ars*, cf. *S. Th.* I-II 57, 3 co. ; sur la distinction entre *perfectio prima* et *perfectio secunda*, cf. I, 73, 1 co. Et 3 co. ; II-II, 169, 2 ad 4. Pour tous les éclaircissements qui suivront sur la pensée de Thomas, cf. « Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin » dans le présent volume.

7. Dans *Stephen le héros*, chapitre XIX, au cours de la discussion avec le recteur, Stephen soutient que la théorie didactique du drame est antique ; quant à Thomas, « il semble considérer le beau comme ce qui satisfait l'appétit esthétique et rien de plus – ce dont la seule appréhension procure un plaisir » (il pense à « *pulchrum autem respicit vim cognoscitivam : pulchra enim dicuntur quae visa placent* », *S. Th.* I, 5, 4 ad 1). Le recteur s'efforce de comprendre la phrase dans un sens moral (« mais par cela, il entend le sublime »), mais Stephen réplique : « Sa remarque pourrait s'appliquer à un plat d'oignons, peint par un artiste hollandais [...] Thomas d'Aquin est certainement du côté des véritables artistes. Je ne l'entends pas parler d'instruction ou d'élévation. » (*S. H.*, p. 96.)

8. La définition de la pitié et de la terreur se trouvent dans la IV^e partie de *Dedalus* : « La pitié est le sentiment qui arrête l'esprit devant tout ce qu'il y a de grave et de constant dans les souffrances humaines et qui l'unit avec le sujet souffrant. La terreur est le sentiment qui arrête l'esprit devant tout ce qu'il y a de grave et de constant dans les souffrances humaines et qui l'unit avec la cause secrète. » Comparons avec les définitions aristotéliennes : « La terreur est une douleur ou un trouble provenant de l'imagination d'un mal qui peut se produire, apportant destruction ou douleur » (*Réth.* 1382a) ; « Définissons donc la pitié comme une douleur provoquée par un mal destructeur ou douloureux qui semble affecter une personne qui ne le mérite pas et qui peut éventuellement nous frapper ou frapper l'un des nôtres » (*Réth.* 1385b). Les définitions de Stephen ne s'éloignent pas beaucoup de celles d'Aristote (que, sans les connaître directement, il devait avoir apprises à une source ou à une autre), à ceci près que, pour la terreur, il parle d'union avec la cause secrète, attribuant à cette émotion une connotation cognitive absente dans la formulation aristotélienne. Ce qui importe surtout est qu'il considère ces émotions comme « dynamiques », c'est-à-dire de nature à provoquer désir ou répugnance ; c'est pourquoi l'émotion esthétique, qui doit être statique, devra tendre à créer une pitié et une terreur idéales. Mais chez Joyce, le problème ne doit pas être considéré dans son seul rapport avec Aristote, mais aussi dans le rapport avec la scolastique et la philosophie moderne (Kant en particulier), comme Noon 1957 (37-43) en propose une analyse approfondie.

9. *On the Principles of Genial Criticism Concerning Fine Arts* ; cf. Gilbert 1930 (24 sqq.).

On remarquera chez Coleridge le rappel de l'absence d'intérêt dynamique.

10. Il ne fait pas de doute que la catégorie de l'imagination est arrivée à Joyce par le biais de la tradition romantique : ce n'est pas par hasard que le terme apparaît pour la première fois dans l'essai sur Mangan, au cœur d'une réévaluation des possibilités créatrices du poète et de sa dignité (cf. aussi note 1, p. 959). Dans ce texte, mais aussi dans la conférence « *L'Art et la vie de Stephen le héros* (S. E. p. 79) », l'imagination apparaît comme la contemplation de la vérité de l'être ; mais l'accent sur lequel la définition (d'origine classique) est proposée est un accent romantique, et, quand il est question de la beauté comme splendeur du vrai, on ne pense pas à une vérité qui, en tant que telle, se résout dans la beauté, mais à une beauté qui, en tant qu'elle est réalisée, devient la seule vérité possible (seul le poète « est capable d'absorber la vie qui l'entoure et de la projeter à nouveau dans l'espace parmi les musiques planétaires », S. H., p. 79). Il est curieux que ces accents romantiques apparaissent dans un discours où Stephen soutient la prééminence du tempérament « classique » sur le « romantique » ; mais par classicisme, il entend la capacité artistique dans son sens le plus plein : la capacité de donner vie à un objet impersonnel dans lequel ne se reflètent pas nos émotions à l'état brut, mais qui sache devenir « l'expression rythmique d'une émotion que rien d'autre ne saurait traduire » (et cette idée est répétée tant dans l'essai sur Mangan que dans *Stephen le héros*). C'est une autre façon de proposer une théorie du *corrélatif objectif*.

L'épiphanie : de la Scolastique au symbolisme

Le concept (non le terme) d'épiphanie venait à Joyce de William Pater, et plus précisément de sa *Conclusion* à l'*Essai sur la Renaissance* qui avait eu tant d'influence sur la culture britannique du tournant du siècle. Si nous relisons les pages de Pater, nous nous apercevrons que l'analyse des différents moments du processus d'épiphanisation du réel procède, de manière fortement analogue à l'analyse joycienne, des trois critères de la beauté. À ceci près que chez Joyce, l'objet à analyser apparaît comme une donnée, acceptée comme stable et objective, alors que chez Pater le sentiment est viv du flux insaisissable de la réalité (et ce n'est pas pour rien que la célèbre *Conclusion* s'ouvre par une citation d'Héraclite).

La réalité est une somme d'éléments qui adviennent et, peu à peu, se défont ; seule l'expérience superficielle nous les fait paraître corporels et fixés dans une présence importune ; « mais quand la réflexion commence à s'exercer sur ces aspects, ils se dissolvent sous leur propre influx et leur force cohésive nous semble suspendue comme par enchantement. » Nous nous retrouvons alors dans un monde d'impressions instables, clignotantes, incohérentes : l'habitude est rompue, la vie coutumière devient vaine et il ne reste d'elle, au-delà d'elle, que des moments singuliers, saisissables un instant et aussitôt évanouis. « À chaque moment, une perfection de forme apparaît dans une main, dans un visage ; une tonalité de couleur sur les collines ou sur la mer est plus exquise que les autres ; un état de passion, de vision ou d'excitation intellectuelle nous semble irrésistiblement réel et attirant... mais c'est seulement pour ce moment. » *Irresistibly real and attractive for us... for that moment only* : ensuite, le moment s'est dissipé, mais tant qu'il était là la vie a pris une valeur, une réalité, une raison d'être. « Ce n'est pas le fruit de l'expérience, mais l'expérience elle-même qui est la

fin. » Et conserver cette extase sera « le succès de la vie. »

Tandis que tout se dissout sous nos pas, pourquoi ne pas tenter de saisir quelque passion exquise, quelque contribution à la connaissance qui, avec l'éclaircissement d'un horizon, semblera libérer pour un moment l'esprit ; ou une excitation des sens, d'étranges teintes, des couleurs étranges et des odeurs curieuses, ou l'œuvre de la main d'un artiste, ou le visage d'un être cher.

L'esthète anglais fin de siècle est tout entier dans ce portrait signé Pater : tendu jour après jour dans la réalisation d'un absolu à partir de l'instant exquis et fuyant. Chez Joyce, cet héritage est relativement purgé de toutes ces amollissements et de toutes ces langueurs, et Stephen Dedalus n'est pas Mario l'Épicurien ; mais l'influence des pages citées ci-dessus reste en lui des plus vives. Ainsi nous apercevons-nous que toute l'armature scolastique que Stephen avait érigée pour soutenir sa perspective esthétique ne servait guère à autre chose qu'à soutenir, plutôt, une notion romantique de la parole poétique en tant que révélation et fondement lyrique du monde, et du poète en tant que celui qui, seul, peut donner une raison aux choses, un sens à la vie, une forme à l'expérience, une finalité au monde.

Que l'argumentation de Stephen, toute farcie qu'elle est de citations thomistes, tende à cette résolution, c'est ce qui nous apparaît sans doute possible. Au vrai, c'est seulement à ce stade qu'acquèrent une vraie valeur les affirmations diverses et éparées qu'on trouve dans le discours de Stephen (et dans les écrits juvéniles de Joyce) sur la nature du poète et de l'imagination.

Le poète est le centre puissant de la vie de son époque, avec laquelle nul autre n'a de rapports plus essentiels que les siens. Lui seul est capable d'absorber la vie qui l'entoure et de la projeter à nouveau dans l'espace parmi les musiques planétaires. Lorsque le phénomène poétique est signalé dans les cieux, il est temps pour les critiques de reviser leurs valeurs conformément à ce fait. Il est temps pour eux de reconnaître qu'ici l'imagination vient de scruter intensément, dans toute sa vérité, l'être du monde visible et que la beauté, la splendeur du vrai, vient de naître¹.

Le poète est donc celui qui, en un moment de grâce, découvre l'âme profonde des choses ; mais il est aussi celui qui se saisit de cette âme et la fait être à travers la seule parole poétique. L'épiphanie est donc une façon de découvrir le réel, et en même temps de le définir par le discours. En réalité, cette conception fait l'objet d'un certain développement argumentatif entre *Stephen le héros* et *Dedalus*. Dans la première de ces deux œuvres, l'épiphanie n'est encore qu'une façon de voir le monde, et donc un type d'expérience intellectuelle et émotionnelle. Et c'est du même ordre que sont les annotations de « vie vécue » que le jeune Joyce recueillait dans son cahier d'*Épiphanies* : des fragments de conversation servant à fixer un caractère, un tic, un défaut typique, une situation existentielle². Ce sont les visions rapides et impondérables qui sont notées dans *Stephen le héros* ; il peut s'agir du dialogue entre deux amants, entendu par hasard un soir de brouillard, et qui donne à Stephen « une impression si vive que sa sensibilité en demeura profondément affectée » ; ou de l'horloge de la douane qui se trouve épiphanisée brusquement et, sans raison apparente, devient « importante ».

Importante pour quoi et pour qui ? Dans les pages de Pater, nous avons déjà une réponse : pour l'esthète, au moment où il cueille l'événement, au-delà de toute habitude. Il y a de surcroît des pages de *Dedalus* qui semblent directement inspirées de cette notion :

Ses réflexions n'étaient qu'un brouillard de doute et de méfiance envers lui-même, illuminé par quelques éclairs d'intuition, mais d'une splendeur si claire qu'à ces moments-là le monde disparaissait sous ses pieds, comme s'il eût été consumé par le feu ; après quoi sa langue devenait pesante et ses yeux ne répondaient plus aux regards des autres, car il sentait que l'esprit de beauté l'avait recouvert comme un manteau. [...]

Il se surprit examinant l'un après l'autre, au hasard, les mots qui se présentaient à son esprit, hébété de les voir tout à coup dépouillés de leur sens immédiat, jusqu'à ce que la moindre enseigne de boutique enchaînât sa pensée comme une formule magique et que son âme, soudain vieillie, se recroquevillât en soupirant.

(D 177-178.)

Parfois, l'image est encore plus rapide : l'apparition du révérend Stephen Dedalus, le *Mulier cantat*, une odeur de chou aigre. La chose

insignifiante *prend du relief*. Tels sont les cas théorisés dans *Stephen le héros*, ceux où semble s'établir entre l'esthète et la réalité une sorte d'entente tacite, qui permet à la réalité de livrer son secret à l'esthète en clignant de l'œil d'un air complice. Et tels sont les cas où le *Portrait* se manifeste le plus clairement comme la relation ironique – quoique éventuellement affectueuse – de ces expériences intérieures qui, dans *Stephen le héros*, étaient encore le moment unique et central de l'expérience esthétique, identifiée à l'expérience de vie. Mais entre *Stephen le héros* et la rédaction finale de *Dedalus* s'écoulent dix années, avec entre les deux l'expérience de *Gens de Dublin*. Or, chaque nouvelle de ce recueil apparaît au fond comme une vaste épiphanie, ou tout au moins la disposition d'événements qui tendent à se résoudre dans une expérience épiphanique ; mais il ne s'agit plus d'une annotation rapide et passagère, du rapport presque sténographique d'une expérience vécue : ici, le fait réel, l'expérience émotionnelle, sont isolés et « montés » par l'intermédiaire d'une stratégie avisée de moyens narratifs, situés au point culminant du récit, où ils deviennent un *climax*, un résumé et un jugement de toute la situation.

Dans cette perspective, les épiphanies de *Gens de Dublin* apparaissent comme des moments clefs, ou des moments symboliques d'une situation donnée ; et, bien qu'elles ne surgissent que d'un contexte d'indications réalistes et ne constituent que des faits ou des phrases normales et communes, elles acquièrent une valeur d'emblème moral, de dénonciation d'un certain vide ou d'une certaine inutilité de l'existence. La vision du vieux prêtre mort dans la première nouvelle ; la fatuité sinistre de Corley, avec son sourire de triomphe, quand il montre sa petite pièce d'or dans *Les deux Galants* ; les larmes de Chandler dans *Un petit nuage* ; la solitude de Duffy dans *Pénible Incident* : tout cela constitue des moments très rapides qui se font pourtant métaphores d'une situation morale en vertu d'un accent que le narrateur place insensiblement sur eux.

C'est ainsi qu'à ce stade de sa maturation artistique, Joyce semble réaliser ce que l'esthétique de *Stephen le héros* ne faisait que promettre :

Le véritable artiste est celui qui est capable de dégager dans toute sa précision l'âme subtile de l'image d'entre les mailles des conditions qui la déterminent et de la réincarner selon les conditions artistiques choisies comme les plus conformes à son nouvel office³.

Dans *Dedalus*, on comprend alors comment l'épiphanie, de moment émotionnel que la parole artistique servait tout au plus à commémorer, devient une opération de l'art qui fonde et institue non une façon de *faire l'expérience* de la vie, mais une façon de lui *donner forme*. À ce stade, Joyce abandonne le terme même d'« épiphanie », car au fond il lui rappelle trop un moment de vision où quelque chose se montre⁴, alors que ce qui l'intéresse maintenant est l'acte de l'artiste qui *revèle lui-même quelque chose* par une élaboration stratégique de l'image⁵. Stephen, donc, devient vraiment le « prêtre de l'imagination éternelle, capable de transformer le pain quotidien de l'expérience en une radieuse substance d'une vie impérissable ». C'est maintenant que prend tout son sens l'affirmation de *Stephen le héros*, pour qui le style classique (« le syllogisme de l'art [...] le seul moyen légitime de passer d'un monde à l'autre ») était par nature « attentif observer les limites » et aimait « se pencher sur les choses présentes pour les travailler les façonner de telle sorte qu'une prompte intelligence puisse en les dépassant, saisir leur signification toujours inexprimée » (S. H. : 77). L'art, alors, ne se borne plus à enregistrer : il produit des visions épiphaniques pour faire saisir au lecteur *l'inside true inwardness of reality* à travers la *sextuple gloria of light actually retained*.

L'exemple d'épiphanie par excellence qui apparaît dans *Dedalus* est celui de la fille-oiseau : ici, il ne s'agit plus d'une rapide expérience notable et communicable par de brefs signes ; ici, le réel s'épiphanise à travers la haute stratégie des suggestions verbales que le poète déploie. La vision, avec tout son potentiel de révélation d'un univers résolu dans la beauté, dans l'émotion esthétique la plus pure, n'acquiert son plein relief que dans la structure totale et inaltérable de la page.

Mais à ce stade, radicalement, le dernier soupçon de thomisme s'efface et les catégories de Thomas se révèlent pour ce que le jeune artiste les avait comprises : une plate-forme de lancement commode, un exercice interprétatif stimulant à la seule condition de s'en servir comme point de départ pour une autre solution. Les épiphanies de *Stephen le héros*, en s'identifiant à une découverte de la réalité, pouvaient encore avoir une certaine connexion avec le concept scolastique de *quidditas*. Mais à présent, l'artiste fonde sa vision épiphanique en la choisissant dans le contexte objectif des événements dont il a fait l'expérience et qui se sont atomisés ; des événements qu'il assemble en relations nouvelles, en vertu d'une catalyse poétique entièrement arbitraire. Un objet ne se dévoile pas en vertu d'une structure objective vérifiable, mais seulement parce qu'il devient l'emblème d'un moment intérieur de Stephen.

Pourquoi devient-il cet emblème ? L'objet qui s'épiphانىse ne possède pas, pour ce faire, d'autre titre que le fait de s'être épiphانىsé. Ce n'est pas seulement chez Joyce, mais aussi avant et après lui que la littérature contemporaine nous offre, fût-ce sans les théoriser, des exemples de ce genre ; et nous observons toujours que jamais le fait ne s'épiphانىse parce qu'il en est digne, mais au contraire qu'il en devient digne parce qu'il l'a fait. Apparu dans un synchronisme fortuit, ou dans une vague référence qui n'est pas toujours justifiable, avec une disposition émotionnelle, ou comme cause souvent accidentelle de celle-ci, la chose en devient le chiffre. Si, chez Proust, certaines épiphanies soudaines possèdent au moins des raisons objectives fondées sur un fait de synesthésie mnémonique (l'analogie entre la sensation d'aujourd'hui et celle d'hier provoque un court-circuit et entraîne dans son vertige des figures, des sons et des couleurs), dans des pages comme *Vecchi versi* de Montale, par exemple, la phalène qui se cogne contre la lampe et tombe sur la table, *pazza aliendo le carte*, ne semble avoir eu aucun droit de survie dans la mémoire hors celui de la force : la force d'un fait qui s'est imposé et a survécu aux autres. C'est seulement après être devenu important qu'un fait épiphانىque peut se charger de significations et devenir symbole.

Il ne s'agit plus ici d'un dévoilement de la chose dans son essence objective (*quidditas*), mais d'un dévoilement de ce que la chose *vaut* à ce moment-là, *pour nous* ; et c'est la valeur que nous conférons à la chose à ce moment-là qui *fait* effectivement la chose. L'épiphانىe lui confère une valeur qu'elle n'avait pas avant de croiser le regard de l'artiste. De ce point de vue, la doctrine des épiphanies et de la *radiancé* se trouve nettement opposée à la doctrine thomiste de la *claritas* : chez Thomas, nous avons une reddition à l'objet et à sa splendeur ; chez Joyce, un déracinement de cet objet de son contexte habituel pour l'assujettir à de nouvelles conditions et lui conférer une nouvelle splendeur et une nouvelle valeur par la grâce d'une vision créatrice.

Et à la lumière de ces remarques, il apparaît que l'*integritas*, elle aussi, se détermine dans son sens de choix, de périmétration, non tant en suivant les contours de l'objet donné qu'en conférant des contours à l'objet élu. L'épiphانىe est désormais le résultat de l'art qui retaille la réalité et la remodèle de façon nouvelle : l'artiste *disentangles* et *re-embodies*. L'évolution des écrits de jeunesse, encore ancrés à un aristotélisme de maxime, aux conceptions de *Dédalus* est maintenant complète.

Si nous revenons à ces premiers écrits et reparcourons rapidement l'évolution de l'esthétique du jeune Joyce, nous nous apercevons

qu'en 1904, dans le *Pola Notebook*, Joyce tentait encore de discerner les phases de la perception commune et le moment où, en elles, s'insérait la possibilité de la jouissance esthétique, identifiant deux activités fondamentales dans l'acte d'appréhension : la simple perception et la « reconnaissance », où l'objet perçu est jugé satisfaisant et donc beau et agréable (même s'il s'agit *de facto* d'un objet laid : il est néanmoins beau et agréable en tant qu'objet perçu dans sa structure formelle). Dans ces notes, Joyce est plus scolastique qu'il ne le pense peut-être et effleure l'épineuse question des « transcendants », c'est-à-dire la question de savoir si la beauté est une qualité co-extensive à tout l'être et si par conséquent *tout* objet, en tant que forme actualisée dans une matière déterminée (et en tant qu'il est perçu dans ces caractéristiques structurelles) n'est pas intrinsèquement beau, qu'il s'agisse d'une fleur, d'un monstre, d'un acte moral, d'un rocher, d'une table. De ces convictions auxquelles Thomas aurait pleinement souscrit (et sur la base desquelles il est si difficile de discerner dans la pensée scolastique les possibilités d'une expérience esthétique privilégiée et différente de la teneur esthétique de toute expérience quotidienne), Joyce pouvait conclure que « l'objet le plus horrible, peut être qualifié de beau, pour la seule raison qu'il peut être estimé beau *a priori* dans la mesure où il se prête à l'activité de la simple perception » (*Critical Writings*, cit. : 146-148).

La solution que propose Joyce pour distinguer l'expérience esthétique proprement dite de l'expérience commune est la suivante : la deuxième activité d'appréhension en entraîne une troisième, celle de la « satisfaction », où le processus perceptif se calme et se rassasie ; or, c'est à l'intensité et à la durée de cette satisfaction qu'on mesure la validité esthétique de la chose contemplée. Par cette idée, il s'approche une fois encore de la position thomiste, pour laquelle l'objet beau serait celui « *in cuius aspectu seu cognitione quietetur appetitus* », et la plénitude de la perception esthétique consisterait en une sorte de *pax*, de sérénité contemplative. Or, cette *pax* peut aisément être identifiée au concept de stase esthétique dans lequel Joyce, dans le *Paris Notebook*, résout la notion aristotélicienne de catharsis (*Critical Writings*, cit. : 144).

Sans s'intéresser à une autre interprétation, médico-psychologique de la catharsis comme fait dionysiaque, purification qui s'opère à travers l'expression dynamique et paroxystique des passions pour obtenir la purgation par un choc, Joyce, en fait, comprend la catharsis comme l'arrêt des sentiments de pitié et de terreur et le surissement de la joie. C'est une interprétation rationaliste du

concept aristotélicien, selon lequel les passions, sur la scène tragique, seraient exorcisées en étant détachées du spectateur et objectivées dans la pure trame dramatique de l'intrigue, ce qui, en un certain sens, aurait pour effet de les « aliéner » et de les rendre universelles, donc impersonnelles. On comprend comment Stephen Dedalus, qui défendra si vigoureusement l'impersonnalité de l'art, pourra se sentir attiré par cette interprétation et la faire sienne dans *Stephen le héros*.

Mais entre les écrits de jeunesse et *Dedalus* en passant par la première rédaction du premier roman, la conception se transforme dans sa substance, même si, dans sa forme générale, elle semble inaltérée. Dans *Dedalus*, la joie esthétique et la stase des passions deviennent « *the luminous silent stasis of aesthetic pleasure* » et cette terminologie charge le concept de nouvelles implications. Le plaisir statique n'est pas la pureté d'une contemplation rationnelle, mais un frémissement devant le mystère, une tension de la sensibilité aux limites de l'ineffable ; et ce ne sont pas seulement Walter Pater et les symbolistes qui ont remplacé Aristote, mais aussi D'Annunzio.

À vrai dire, l'origine du terme « épiphanie » devient beaucoup plus claire quand on prend en compte le fait que la première partie du *Feu* (que Joyce avait certainement lu) s'intitule justement *Épiphanie du feu* et que toutes les extases esthétiques de Stelio Effrena y sont décrites comme des épiphanies de la Beauté. Or, si nous relisons les parties de *Dedalus* qui décrivent les épiphanies de Stephen et ses moments d'exaltation esthétique, nous y trouverons bon nombre d'expressions, d'adjectifs et d'envols lyriques qui révèlent une indéniable parenté dannunzienne. Ce qui confirme encore davantage la connotation décadente de la notion joycienne d'épiphanie et la faiblesse de son orthodoxie thomiste.

Pour arriver à cette nouvelle disposition d'esprit, il fallait qu'il se fût produit quelque chose dans le mécanisme de la perception esthétique et dans la nature de l'objet contemplé ; et c'est exactement ce qui s'est vérifié avec la théorie de la *claritas* et le développement de l'idée d'épiphanie. Le plaisir n'est plus donné par la plénitude d'une perception objective, mais par la promotion subjective d'un moment impondérable de l'expérience et par la traduction en termes de stratégie stylistique de cette expérience, par la formation d'un équivalent linguistique du réel. L'artiste médiéval était asservi aux choses et à leurs lois, asservi à l'œuvre même, à réaliser selon des règles données ; l'artiste de Joyce, dernier héritier de la tradition romantique, tire des significations d'un monde qui autrement serait informe, et, ce faisant, s'empare du monde et en devient le centre.

En élaborant cette conception, Joyce, toutefois, jusqu'à la fin de *Dedalus*, s'est débattu dans une série de contradictions non résolues. Stephen, élevé à l'école de Thomas d'Aquin, réfute en même temps que la foi la leçon du maître, en modernisant d'instinct, sans même s'en rendre compte, les catégories scolastiques. Et il le fait en choisissant la direction de la culture contemporaine qui pouvait le fasciner le plus et qui l'avait pénétré le plus au travers de lectures, de polémiques et de discussions. C'est la conception romantique de l'acte poétique en tant qu'acte religieux de fondation du monde, ou plutôt de résolution du monde – réfuté en tant que lieu de connexions objectives – dans l'acte poétique, c'est-à-dire dans l'instauration des connexions subjectives.

Une telle poétique aurait-elle pu suffire à un homme qui s'était tourné vers la leçon d'Ibsen pour trouver une façon d'éclaircir par l'art les lois qui gouvernent les événements humains ? Un homme nourri d'une pensée – la Scolastique – qui était une constante invitation à l'ordre, à la structuration claire et qualifiable et non à l'envol lyrique et évanescent ? Un homme, enfin, qui mûrissait depuis toujours une vocation descriptive, un instinct de découverte et de typification de caractères et de situations (comme on le remarque dans *Gens de Dublin*) au point de vouloir dissoudre, dans l'impersonnalité de l'acte descriptif, ces intrusions de la subjectivité et de l'émotion qui, à l'inverse, dans la stratégie de l'épiphanie, apparaissent comme la condition essentielle pour porter à température lyrique les expériences séparées des circonstances d'origine et réorganisées sur la page ? La solution de *Dedalus* aurait-elle pu lui suffire, alors qu'il avait réfuté tout lien et toute sujétion pour aller « pour la millionième fois chercher la réalité de l'expérience » et « entend façonner dans la forge de son âme la conscience incréée de la race ? (D : 252.)

En d'autres termes, Joyce, qui avait commencé sa carrière d'esthète par un essai intitulé *Art et vie* et qui trouvait dans la leçon d'Ibsen une solution des rapports profonds entre parole artistique et expérience morale, semble, avec *Dedalus*, accepter de cette dichotomie la solution décadente de la dissociation : la négation de la vie dans l'art, ou, pour mieux dire, l'affirmation qu'on ne trouve une vie vraie que sur la page de l'artiste. Si Joyce s'était arrêté à *Dedalus*, rien n'aurait pu être reproché aux formulations esthétiques de ce livre et l'esthétique de Stephen se serait identifiée à celle de l'auteur. Mais dès lors que Joyce entreprend d'écrire *Ulysse*, il révèle la conviction profonde que si l'art est une activité formatrice, « organisation d'une matière sensible et intelligible dans un but esthétique », l'exercice de formation doit s'opérer *seulement* sur un

matériau bien déterminé, qui n'est pas autre chose que le tissu même des événements vitaux, des conditions psychologiques, des rapports moraux, et en somme de toute la culture universelle⁶. Ainsi l'esthétique de Stephen ne pourra-t-elle être complètement l'esthétique d'*Ulysse*, et, de fait, ce que Joyce énonce à propos d'*Ulysse* déborde des frontières bien délimitées des catégories philosophiques et des choix culturels du jeune artiste.

Cela, Joyce le sait, et *Dedalus* ne veut pas être le manifeste esthétique de Joyce, mais le portrait d'un Joyce qui n'existe plus quand l'auteur achève cette relation autobiographique ironique et met sur le métier *Ulysse*⁷. Dans le troisième chapitre de ce livre, Stephen, se promenant sur la plage, se rappellera avec un humour complice ses projets de jeunesse :

... Rappelez-vous vos épiphanies sur papier vert de forme ovale, spéculations insondables, exemplaires à envoyer en cas de mort à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris l'Alexandrie.

(*Ulysse*, trad. fr. p. 42-43)

1. S. H., p. 79-80 ; cf. aussi l'essai sur Mangan, in *Critical Writing*, cit. : 82-83.

2. Le manuscrit des *Épiphanies* est conservé à la Lockwood Memorial Library de l'université de Buffalo. Les textes indiquent bien l'attitude du jeune Joyce : parmi les épiphanies les plus savoureuses, il y a sans conteste le dialogue entre Joyce et Mr. Skeffington après la mort du jeune frère de Joyce. Skeffington : « J'ai été désolé d'apprendre la mort de votre frère... désolant que je ne l'aie pas su à temps... pouvoir venir à l'enterrement... » Joyce : « Oh, il était vraiment jeune... un enfant... » Skeffington : « quoi qu'il en soit... désolé... » Aucun doute : le dialogue fonde un caractère, une dimension humaine ; il possède une force de typification. Dans ce cas, l'artiste ne fait rien pour rendre la réalité « épiphanique », il se contente de rendre compte de ce qu'il a entendu.

3. Que l'on compare ce passage avec une phrase de Baudelaire (*Salon de 1859*, IV) : « Tout l'univers visible n'est pas autre chose qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. »

4. Noon, 1957 : 71 fait l'hypothèse que la notion d'« épiphanie » serait parvenue à Joyce par l'interprétation que Maurice De Wulf donnait de la *claritas* en 1895 et, de surcroît, que le terme a pu lui être suggéré par l'expression « épiphénomène » que De Wulf emploie pour désigner la qualité esthétique d'un phénomène. Comme il n'existe pas de documents pour confirmer que Joyce avait lu De Wulf, l'hypothèse est infondée et révèle la tentation (présente chez Noon) de rendre Joyce plus thomiste qu'il ne l'était. Comme nous le verrons plus loin, l'origine du terme « épiphanie » devient très claire quand l'on tient compte du fait que Joyce avait lu *Le Feu* de D'Annunzio et avait

été profondément influencé par ce roman (cf. Ellmann 1959, trad. fr., p. 74).

5. Pour cette raison, on pourrait définir la *claritas* comme la situation typique de l'art, alors que l'*épiphanie* serait une situation récurrente non seulement de l'art, mais aussi des situations de la vie (cf. Tindall 1950). En sorte que dans *Dedalus*, où désormais l'auteur ne s'intéresse plus qu'à l'art (et non plus à la vie non encore filtrée par l'art), le terme d'« épiphanie » disparaît. La vision recréée sur la page n'est pourtant pas un refus de la vie, mais un retrait de la vie afin de reconquérir une forme d'authenticité. Point sur lequel insiste Paci (1953).

6. Sur cette exigence morale de Joyce et sur le classicisme d'une telle poétique, cf. Goldberg (1961 ; en particulier le chapitre « Art and Life »).

7. Ce n'est pas par hasard que le titre de *Dedalus* spécifie que le portrait en question n'est pas celui de l'artiste Stephen – et donc d'un artiste –, mais de l'Artiste avec un grand A, en général ; c'est le portrait d'une situation culturelle que le Joyce mûr reconnaît et objective. *Stephen le héros*, en revanche, était encore une autobiographie dans laquelle l'auteur était si compromis que le discours y apparaissait chargé de jugements, souvent péjoratifs, prononcés sur Stephen en action, presque pour dissocier les responsabilités. Dans *Dedalus*, ce souci n'apparaît plus. La matière est épurée, critiquement éloignée.

Appendice : Joyce et D'Annunzio

Chez D'Annunzio, l'extase esthétique se présente comme *épiphanie* et comme *flamme*. Le *Word Index to James Joyce's Portrait of the Artist* de Leslie Hancock (1967) nous dit que dans le *Portrait*, le mot *fire* revient cinquante-neuf fois, *flame*, *flames* et *flaming* trente-cinq fois, *radiance*, *radiant* et *radiantly* treize fois, *bright*, *brighter*, *brightly*, *brighten* seize fois. Quelques comparaisons avec le texte dannunzien suffisent à montrer que ces termes (ou des termes analogues) interviennent toujours chez l'un et l'autre auteur pour désigner l'émotion.

Voici comment Stephen découvre l'harmonie des mots :

Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their association of legend and colour ? Or was it that, being as weak of sight as he was of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose ? (D : 299)

Dans *Le Feu*, la Foscarina écoute la parole poétique de Stelio et se sent¹

attirée dans cette atmosphère *ardente comme le champ d'une forge* ; passible de toutes les transfigurations que l'animateur voudrait opérer en elle pour satisfaire son continuel besoin de beauté et de poésie. (F : 15)

Et cette satisfaction se produit grâce à un langage poétique qui, tel un miroir (chez Joyce un *prisme*), reflète les apparences :

Doué d'une extraordinaire faculté verbale, il parvenait à traduire instantanément dans son langage jusqu'aux manies les plus compliquées de sa sensibilité, avec une exactitude et un relief si vifs qu'elles semblaient parfois ne plus lui appartenir dès l'instant qu'elles étaient exprimées, rendues objectives par la puissance isolatrice du style. (F : 17)

Pour Stephen, l'extase esthétique s'exprime par des images solaires. Liée à la fulgurance du soleil apparaît une sensation de légèreté, exprimée par la sensation de l'envol : de là, la *liberté*, la *puissance* et la *résurrection* comme métaphores de l'activité créatrice. Pour Stelio Effrena, l'extase se manifeste également grâce à d'autres métaphores solaires : la sensation de légèreté associe le vent aux voiles et il en surgit la conscience d'une résurrection, de la liberté, de la puissance et de la joie de la création.

Voici deux textes qui méritent d'être mis côte à côte :

His heart trembled : his breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he were soaring sunwards. His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the elements of the spirit. An ecstasy of flight made radiant his eyes and wild his breath and tremulous and wild and radiant his windswept limbs [...]. His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her gravecloths. Yes ! Yes ! Yes ! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable. (D : 301-302)

Le navire tourna avec grande force. Un miracle l'emporta. Les premiers rayons du *soleil* traversèrent la *voile palpitante*, *foudroyèrent* les anges délicats sur les campaniles de San Marco et de San Giorgio Maggiore, *incendièrent* la sphère de la Fortune, couronnèrent d'*éclairs* les cinq mitres de la Basilique [...]. Gloire au Miracle ! Un sentiment surhumain de *puissance* et de *liberté* gonfla le cœur du jeune homme, comme le vent gonfla la *voile* pour lui transfigurée. Dans la *splendeur pourprée* de la voile, il se tint comme dans la *splendeur pourprée* de son

propre sang. Il lui sembla que tout le mystère de cette beauté lui demandait l'acte *triomphal*. Il se sentit *capable de l'accomplir*. « *Créer avec joie !* » Et le monde était à lui. (F : 200-201)

Le passage dannunzien rappelle aussi l'excitation de Stephen après la vision de la fille-oiseau :

« Heavenly God ! », cried Stephen's soul, in an outburst of profane joy.

He turned away from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflamed, his body was aglow ; his limbs were trembling. On and on and on and on he strode, far out over the sands, singing wildly to the sea, crying to greet the advent of the life that had cried to him. Her image had passed into his soul forever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life ! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, to envoy from te fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates to all the ways of error and glory. On and on and on and on ! (D : 304-305)

Qu'on relise d'autre part comment la Foscarina apparaît à Stelio :

Tout à coup, elle était devenue très belle : créature nocturne forgée par les passions et les rêves sur une enclume d'or, simulacre expirant des destins immortels et des énigmes éternelles [...]. Ainsi, dans une vastitude sans limite et un temps sans fin, le contour et la substance et de l'âge humain semblaient s'amplifier et se perpétuer [...]. *Les génies mêmes des lieux consacrés par la poésie soufflaient sur elle*, l'entouraient de visions alternées. (F : 140sq.)

De même, la révélation de la beauté conduit Stelio à une exaspération de tous les sens :

[...] un désir l'avait pris à la gorge avec un élan sauvage, pour ne plus le lâcher. Et son cœur se gonflait de cette même anxiété qu'ils avaient éprouvée tous deux la veille en naviguant sur cette eau qui semblait s'écouler pour eux dans une clepsydre

épouvantable [...]. Ainsi la Vie, l'Art, le passé irrévocable et l'éternellement présent la rendaient-ils profonde et mystérieuse, magnifiaient-ils au-delà des limites humaines son sort ambigu : ils l'égalaient aux temples et aux forêts. (F :143-144)

Ces émotions provoquent une sorte de langueur qui se manifeste par des lumières trémulantes, des atmosphères sous-marines, des flamboiements, des images de fleurs dont le calice s'épanouit lentement :

He closed his eyes in the languor of sleep. His eyelids trembled as if they felt the vast cyclic movement of the earth and her watchers, trembled as if they felt the strange light of some new world. His soul swooned into some new world, fantastic, dim, uncertain and under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer or a flower ? Glimmering and trembling and unfolding, a breaking light, an opening flower, it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light, flooding all the heavens with soft flashes, every flash deeper than the other. (D : 304)

Il parlait avec abandon, fluidité, comme s'il voyait l'esprit de la femme attentive *se rendre concave comme un calice* pour recevoir cette onde, et voulait le remplir jusqu'au bord. Une félicité intellectuelle toujours plus claire se répandait en lui, en même temps qu'une vague conscience de l'action *mystérieuse* par laquelle son esprit se préparait au prochain effort. Parfois, comme en un éclair, tandis qu'il s'inclinait vers son amie seule et entendait la rame mesurer le silence saillant de l'immense estuaire, il entrevoyait l'image de la foule aux visages innombrables attroupée dans la salle profonde et un *tremblement rapide* lui secouait le cœur. (F : 25-26)

La métaphore de l'éclair et de la fulgurance est récurrente, et il est peut-être intéressant d'observer comment Joyce recourt à une grande variété de termes (*flashes, lightnings, glimmers*, etc.) alors que D'Annunzio se contente le plus souvent de *lampe* (éclair). Stelio perçoit comme en un rêve « entrevu dans *une succession rapide d'éclairs* » (F : 77), et Stephen remarque que sa pensée « *lit up at moments by the lightnings of intuition* », mais – autre métaphore du

feu – il s'agit de « *lightnings of so clear a splendour that in those moments the world perished about his feet as if it had been fire-consumed* ». Ainsi, « *he felt that the spirit of beauty had folded him round like a mantle, and that in reverie at least he had been acquainted with nobility.* » De même, Stelio sent que « telle était donc la trêve mystérieuse que la *révélation de la Beauté* pouvait donner à l'existence quotidienne des foules affamées ; telle était donc la mystérieuse volonté qui *pouvait investir le poète* dans l'acte de répondre à l'âme innombrable qui interrogeait sur la valeur de la vie, aspirant à *s'élever pour une fois vers l'Idée éternelle.* » (F : 77)

De tous ces exemples (et d'autres qu'on pourrait ajouter), il apparaît que le texte joycien est verbalement plus riche et contient des rythmes, des répétitions, des inventions syntaxiques inconnues du texte dannunzien. Joyce crée une authentique musique verbale, équivalent linguistique de la vision épiphanique, alors que D'Annunzio se borne à recourir à des moyens rhétoriques plus traditionnels, jusqu'à se permettre des exemples d'esthétisme « sauvage » que nous ne saurions comment définir aujourd'hui, de manière péjorative, autrement que comme *dannunziens*. « Ah, je te posséderai comme dans une immense orgie, je te renverserai comme une gerbe de thyrses ; je secouerais dans ta chair experte toutes les choses divines et monstrueuses qui t'appesantissent... » Le fait est qu'en lisant Joyce, nous participons aux visions de Stephen, alors qu'en lisant D'Annunzio nous écoutons un auteur nous raconter comment quelqu'un (Stelio) a éprouvé des sensations que lui (D'Annunzio) veut nous présenter comme exceptionnelles. De surcroît, les extases dannunziennes sont des extases érotiques et nous parlent d'un désir de possession, alors que chez Joyce nous assistons au prodige d'un langage qui, par métaphores successives, renvoie à un processus poétique.

Malgré ces différences (qui transforment des moments de quasi plagiat en de superbes variations sur un thème), on ne peut nier l'influence des épiphanies dannunziennes sur les joyciennes, et il ne fait pas de doute que la lecture de l'Italien a renforcé chez le jeune artiste une idée de la fonction du poète et de la poésie désormais à cent lieues de ses conceptions thomistes initiales.

Certaines affirmations de *Stephen le héros*, qui définissent le poète comme le centre vital de son époque, seul capable de contempler la vérité du monde visible et de la restituer comme beauté et splendeur du vrai, se retrouvent dans de nombreux passages de D'Annunzio. Par exemple :

Et puisque seule dans l'univers la poésie est vérité, celui qui sait la contempler et l'attirer à soi par la vertu de la pensée, celui-là est prêt à connaître le secret de la victoire sur la vie [...] (68-69). Ces hommes profonds ignorent l'immensité des choses qu'ils expriment. Immergés dans la vie avec des millions de racines, non comme des arbres solitaires mais comme de très vastes forêts, ils absorbent une infinité d'éléments pour les instiller et les condenser dans des espèces idéales. (F : 97)

Nombreuses sont les analogies entre les thèses de la conférence sur l'art et la vie rapportée dans *Stephen le héros* et certains passages du *Feu*. Dans l'essai sur James Clarence Mangan, il est dit que « *the spirit which proceeds out of truth and beauty is the holy spirit of joy* », et on lit dans *Le Feu* : « et puisque la force créatrice afflue à leurs doigts comme la lymphe aux bourgeons des arbres, sans cesse ils créent la joie². »

Enfin, dans la profession de foi du jeune artiste qui conclut le *Portrait*, après avoir proclamé ne plus vouloir servir la famille, la patrie ou l'Église, Stephen déclare :

O Life ! I go encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. (D : 367)

L'observation se présente comme extraite d'un journal, sans autre explication. D'où vient cette apparition du concept de race comme source profonde de l'expression artistique ? Lisons D'Annunzio :

Exprimer ! Voilà la nécessité. La plus haute vision n'a aucune valeur si elle n'est manifestée et condensée en formes vivantes. Et j'ai tout à créer. Je ne verse pas ma substance dans des empreintes héréditaires. Mon œuvre est d'invention totale. Je ne dois ni ne veux obéir, sinon à mon instinct *et au génie de ma race*. (F : 480-481)

L'allusion à la race (plus cohérente avec l'idéologie de l'Italien qu'avec celle du jeune artiste) s'éclaircit donc si on l'entend comme pure réminiscence littéraire.

Les ascendances décadentes de l'esthétique du jeune Stephen sont ainsi de nouveau confirmées.

1. *Fuocco*, Gabriele d'Annunzio. Les citations, traduites de l'édition italienne de Vittoriale, Milan, Mondadori, 1939, sont désignées par la lettre F. (Ndt.)

2. L'essai joycien date de 1902 et Joyce avait certainement lu *Le Feu* dès sa parution en 1900 (cf. Ellmann 1959, 4), car dans *The Day of Rabblement* (1901) il le définit comme l'œuvre la plus importante surgie dans le champ du roman depuis Flaubert.

CONFÉRENCES, PRÉFACES
ET AUTRES ÉCRITS

Dix façons de rêver le Moyen Âge¹

Quel rêve ?

Qu'ont en commun les personnages nibelungiens de Frazetta avec les créatures exténuées des préraphaélites ? Les paladins de Battiato avec la naissance du purgatoire de Le Goff ? Et si, du côté de Montaillou, village occitan, se rencontraient à bord d'un objet volant non identifié Darth Vader et Jacques Fournier, parleraient-ils la même langue ? Et si oui, serait-ce le latin ? Le latin de l'évangile selon saint Lucas ?

Comme tous les rêves, celui du Moyen Âge menace d'être illogique, et lieu d'étonnantes difformités. Beaucoup nous l'ont fait observer, et peut-être cela devrait-il suffire à nous dissuader de traiter de manière homogène ce qui ne l'est pas.

Mais tout vertige d'hétérogénéité peut prendre le nom de champ unifié quand il montre à l'intérieur de lui-même un réseau de ressemblances de famille. Desquelles il faudra néanmoins se désenchevêtrer.

Quand commence-t-on à rêver le Moyen Âge ? Évidemment, s'il est diurne, quand la journée est finie et que débute la réélaboration nocturne, dans ses formes oniriques naturelles. Mais puisque, par un consensus des gens malintentionnés, le Moyen Âge est la nuit, il faudrait commencer à le rêver quand se lève un jour nouveau : selon un petit poème connu dans la veine goliarde, entre la découverte de l'Amérique et la prise de Grenade (deux noms que la modernité comme le passé ont aimé associer), l'humanité hilare s'est réveillée en chantant « on se sent tous soulagés, le Moyen Âge est terminé ! » C'est alors que même les yeux ouverts, on a commencé à le rêver.

Attention : dans cette rapide cavalcade, ainsi qu'il convient à un bon cavalier des âges sombres, je serai rapide comme le vent. De surcroît, je ne parcourrai que les belles terres d'Italie, car à vouloir revisiter les étapes du rêve médiéval dans le monde entier, ma vie entière ne suffirait pas et je risquerais d'arriver au bout de mon chemin sans avoir posé les mains sur le Saint Graal d'une conclusion raisonnable. Donc, partons.

Quatre siècles de rêves

Les premiers sont les poètes de la Renaissance, qui, avec l'ironie voulue, revisitent les aventures des paladins : je parle de Pulci, de Boiardo et de L'Arioste, mais avant eux (et moins ironique) de l'auteur des *Real di Francia* et du *Guerrin Meschino*. Et sur les racines du Moyen Âge et de sa gloire, celui qui raisonne avec une froideur philologique est Lorenzo Valla (pour détruire un mythe, non pour le célébrer et moins encore pour le rêver, mais en réévoquant les temps qui furent).

Le *Baldus* est un jeu de réévocation linguistique médiévale, et Trissino jette le regard sur l'Antiquité tardive et le Moyen Âge byzantin, chantant l'Italie libérée des Goths. Si papa Bernardo Tasso célèbre un Amadis des Gaules, son fils Torquato (Le Tasse en français) ne trouve rien de mieux que de faire chanter des romances maniéristes à de très médiévaux croisés (sur lesquels, assurément, il s'abstient d'ironiser comme ses aînés, en sorte qu'il les utilise dans un tout autre sens). S'il écrit ensuite une tragédie, ce sera sur le roi Torrismonde, souverain des Goths.

Le XVII^e siècle semble peu attentif à une restauration médiévale, comme si le concile de Trente avait revêtu d'atours baroques le rêve d'une réforme qui ne s'accomplit jamais, mais nous ne devons pas considérer les seuls hommes de lettres. Car à cette époque – et même avant –, on recycle la philosophie du Moyen Âge : cela commence au XVI^e, avec le cardinal Gaetano (au point que les imprudents ne comprennent jamais où Thomas d'Aquin a cessé d'écrire et où lui a commencé) ; puis viennent Pedro da Fonseca et Pietro Ramo, et à l'époque baroque Francisco Suarez, pour finir avec le grand Jean Poinso, plus connu des néoscolastiques sous le nom de Jean de Saint-Thomas, pour ne pas parler des ennemis de Galilée, moins sots qu'on ne le croit. Et tous ces messieurs vivent si bien leur rêve médiéval que tout le monde, à commencer par les néoscolastiques les plus illustres de notre temps, prend leur théologie contre-réformatrice pour une scolastique authentiquement moyenâgeuse et y puise à pleines mains, méconnaissant le fait qu'ils

étaient autre chose – et mieux – que des scolastiques en retard ; en sorte que c'est seulement aujourd'hui qu'on commence à les relire comme des auteurs de leur temps, qui, à leur façon, regardaient vers l'avant.

Ensuite, que dire du XVIII^e siècle rationaliste et « éclairé » ? Que la reconstruction philologique du Moyen Âge y commence par le *Rerum italicarum scriptores* de Muratori, tandis que Bettinelli s'évertue à parler contre Dante, oui, mais il en parle, et s'il en parle, c'est évidemment parce qu'à son époque d'autres en parlent encore, trop à son avis. Du reste, si Bettinelli a une dent contre Dante, il n'en a pas contre le Moyen Âge, car dans le *Risorgimento d'Italia*, se référant aux découvertes de Muratori, il s'efforce de réévaluer tout ce qui s'est produit dans les siècles qui ont suivi l'An mille.

D'autre part, à la même époque, Gasparo Gozzi écrit une défense de Dante. Et le siècle des Lumières s'achève, comme dans le reste de l'Europe, avec les *Ossianiques* de Melchior Cesarotti. Le romantisme est à la porte et la littérature anglaise se peuple de châteaux et d'abbayes gothiques. D'ici peu, Chateaubriand nous dira, en respirant un air embaumé sous les voûtes ogivales d'une forêt celtique, ce qu'est le génie du christianisme.

À ce stade, l'Italie du Risorgimento se met à fourmiller de Moyens Âges revisités dans tous les genres et tous les systèmes sémiotiques à disposition. Pellico chante une Françoise de Rimini, Manzoni un Adalgis, le buccin de Grossi sonne pour les Lombards à la première croisade, Berchet prête serment à Pontide, Guerrazzi se bat à Bénévent, Prati frémit devant le banquet du roi Alboïn, Amari nous emmène dans la tourmente des Vêpres siciliennes, et que fait De Sanctis entre un exil et une victoire, sinon donner des conférences sur Dante et rédiger des essais sur Pétrarque ?

Pour ne rien dire du *Marco Visconti* et du *Folquet de Provence* de Grossi (Folquet, beau comme une rose, voyage parmi les brumes nordiques), du *Banquet d'Alboïn* de Guadagnoli, du *Château de Trezzo* de Bazzoni, des *Bienheureux Paoli* de Felice Bisazza (qui, à la différence de ceux de Natoli, ne sont pas du dix-huitième siècle, mais du douzième, car même la mafia a des racines médiévales), de la *Ligue de Lombardie* de Cesare Balbo, des *Lettres siciliennes du xiii^e siècle* de Santorre di Santarosa, ou de la ribambelle de romans longs ou brefs de Diodata Saluzzo di Roero, d'Agrati ou de Bertolotti. Pour finir par Carlo Tenca, que je cite pour des raisons non pas naïves, mais certainement sentimentales que certains d'entre vous pourront entrevoir.

Tenca écrit en 1840 *La Ca' dei cani, chronique milanaise du*

xive siècle tirée du manuscrit d'un batelier de Barnabò Visconti, et voici ce qu'il écrit dans sa préface aux lecteurs :

[...] puisque les épisodes sont malgré tout nécessaires, et même qu'ils constituent la partie principale d'un récit historique, nous avons introduit l'exécution de cent citoyens pendus en place publique, celle de deux moines brûlés vifs et l'apparition d'une comète : autant de descriptions qui valent celles de cent tournois et ont le mérite de distraire plus que jamais l'esprit du lecteur [...]. En outre, l'érudition est répandue à pleines mains, car nous avons été aidés en cela par notre chroniqueur, qui, semble-t-il, a fouillé dans les souvenirs de son époque et en a fait un trésor pour son histoire. Et même, si grande a été sa manie de raconter qu'il a réuni en une seule année les événements de cinq ou six [...].

En ce qui concerne le style et la langue, qui ont de nos jours la prééminence, nous nous sommes efforcés de rester aussi étroitement proches de la vérité qu'il nous était possible [...]. Il s'ensuit que dans la bouche du seigneur et du prince, nous avons mis un langage fleuri et sentencieux, orné de phrases étudiées et vagabondes, et dans celle du peuple un parler bas et ruffianesque, mêlé de solécismes et de cuirs de toute sorte. Là aussi, les lecteurs communs trouveront cette varité, et nous dirons presque cette marbrure, qui plaît tant dans le monde du roman.

Au même moment, les scènes des théâtres frémissent à la voix des trouvères verdiens, et les amants d'Hayez, avec leurs chapeaux d'étudiants de quatrième année, embrassent leurs châtelaines qui ont eu la bonne fortune de faire arranger leurs robes de damas par les costumières de la Scala. Mais s'il n'y avait qu'Hayez ! Les tableaux sur des thèmes médiévaux jaillissent du pinceau d'Adeodato Malatesta, de Ludovico Lipparini, de Massimo d'Azeglio, et de Federico Faruffini, et de Domenico Morelli, et de Nicolò Barabino, et on peut continuer jusqu'à Adolfo De Carolis, quand désormais, ailleurs, Ruskin et Morris ont lancé leur mode et que les décadents français mettent dans le shaker mystique du sar Joséphin Péladan rose-croix et templiers pour offrir une alternative d'avant-garde traditionnelle à la tradition naissante de la modernité.

L'architecture non plus ne se soustrait pas à l'appel du rêve, et, tandis que Boito écrit sur le modèle médiéval comme refondation d'une logique constructive des édifices, Pelagio Pelagi et Alessandro

Sidoli rebâtissent « à la médiévale » les centres historiques des villes : on construit ou on reconstruit la façade du dôme de Naples, de la cathédrale d'Amalfi, des florentines Santa Croce et Santa Maria del Fiore, pour la joie du touriste qui n'est pas encore postmoderne, dans sa quête désespérée d'authenticité historique. Pietro Estense Selvatico dessine la façade de la cathédrale de Trente, Coppedè le château Mackenzie, Falcini, Treves et Micheli la synagogue de Florence, tandis qu'Edoardo Arborio rédige ses *Éléments d'architecture gothique* en 1857.

L'unité italienne ne suffira pas à détourner poètes et narrateurs du rêve médiéval. Inutile de parler de Carducci et de ses églises de Polenta, de ses San Miniato, de son sire chenu de Hohenzollern qui pense en son for intérieur « mourir de la main de marchands qui n'ont ceint qu'hier autour de leur ventre gras le fer des chevaliers », pendant qu'Alessandria, tout en haut des Apennins, éclaire de grands feux la fuite du César gibelin, que ceux de la Ligue répondent de Tortone et qu'un chant de victoire retentit dans la nuit sereine. Mais Pascoli s'attendrit sur les douces perspectives de Paolo Uccello et sur le roi Enzo, Verga cisèle de délicieuses nouvelles mineures de style gothique, Giacosa joue aux échecs, Benelli fait des pitreries au dîner, Gozzano part pour des *insulae perditae*, Comparetti rentre vainqueur de l'immense forêt virgilienne.

Pourquoi aujourd'hui ?

Alors, parlerons-nous aujourd'hui de mode médiévale parce que Pederiali ou Malerba ont écrit leurs romans et que Battiato a confié aux disciples d'Eleanor Fini et de Fabrizio Clerici les armures de ses marionnettes palermitaines soumises aux opérations esthétiques des chirurgiens de Casablanca pour les transsexuels ?

Il semble (et il me semble) que la mode médiévale, et le rêve du Moyen Âge, traversent toute la culture italienne et européenne par-dessus le marché, comme je l'ai déjà suggéré. Et beaucoup d'autres que moi ont débattu du pourquoi de cette fascination. On ne rêve pas le Moyen Âge parce que c'est la passé, car, des passés, la culture occidentale en a à revendre, et on ne voit pas pourquoi on ne retournerait pas à la Mésopotamie ou à Sinouhé l'Égyptien. Seulement, comme on l'a souvent fait observer, le Moyen Âge constitue le creuset de l'Europe et de la civilisation moderne. Il invente tout ce qui compte aujourd'hui pour nous tous : les banques et le contrat, l'organisation de la grande propriété agricole, la structure de l'administration et de la politique communales, les luttes de classe et le paupérisme, l'affrontement entre l'Église et

l'État, l'université, le terrorisme mystique, la justice fondée sur des preuves, l'hôpital et l'évêché, et même l'organisation touristique (remplacez les Maldives par Jérusalem ou Saint-Jacques de Compostelle et vous aurez tout, y compris le guide Michelin). Et de fait, nous ne sommes pas obsédés par la question de l'esclavage ou de l'ostracisme, ou la raison pour laquelle chacun doit nécessairement tuer sa mère (problèmes antiques par excellence), mais par la façon de faire face à l'hérésie, et aux compagnons dans l'erreur, et à ceux qui se repentent ; par le devoir de respecter sa femme et l'inclination à languir pour son amante, car le Moyen Âge invente aussi le concept de l'amour en Occident.

Comment distinguer notre libre penchant pour l'héritage classique de notre nécessaire attention à l'héritage médiéval ? Je crois que nous pouvons opposer le modèle de la *reconstruction philologique* à celui du *rafistolage utilitariste*. L'Antiquité classique se reconstitue : on excave les forums impériaux, on soutient le Colisée qui périclité, on nettoie l'Acropole ; mais on ne les remplit pas à nouveau : une fois redécouverts, on les contemple. Ce qui reste du Moyen Âge, en revanche, on le rafistole et on continue à en faire et en refaire usage, comme contenant où l'on conserve quelque chose qui ne pourra jamais être radicalement différent de ce qui s'y trouvait jadis. On rafistole la banque, on rafistole la commune, et Chartres, et San Gimignano, mais non pour les vénérer et les contempler : pour continuer à les habiter. On paie le cas échéant un billet d'entrée pour visiter un temple grec, ou la galerie des bustes de philosophes au musée du Louvre, mais dans le dôme de Milan ou la petite église du Mille on va encore entendre la messe, et l'on élit les nouveaux maires dans les palais communaux du douzième siècle. On discute s'il convient de mettre sur pied des armées de mercenaires ou de citoyens conscrits, non sur la façon de reconstruire la légion thébaine. Le rêve médiéval s'exerce toujours sur ce qui peut et doit être rafistolé, jamais sur ce qui peut être muséifié.

Et si l'on pourra m'objecter que nous vivons encore d'Aristote, de Platon et de Plotin, attention quand même à l'erreur de perspective. Quand on s'en sert comme s'ils étaient des contemporains, on les rafistole comme un héritage médiéval, car tel est l'Aristote des néoscolastiques. Pour peu qu'un philologue nous le restitue comme il était et non comme le Moyen Âge nous l'a transmis, cet Aristote n'est plus maître de vie, mais texte pour un examen. À la rigueur, pour les meilleurs, il devient le modèle d'une pensée possible, mais pas un instrument pour penser aujourd'hui selon ses propres termes.

Taparelli d'Azeglio rafistolait Aristote, Minio-Paluello a fait l'histoire de ses rafistolages, et c'est sur cette base qu'on peut encore croire à une théorie de la substance et des accidents qui nous permet, aujourd'hui, de nous approcher de la table eucharistique ; mais dès que le sévère philologue reconstruit l'Aristote perdu et originel, nous sortons du rafistolage et de l'usage pour entrer dans le sanctuaire de la vénération académique.

Dix types de Moyen Âge

Mais si l'on ne retourne vers le Moyen Âge qu'en le rafistolant, sans jamais le reconstruire dans son entièreté et son authenticité (laquelle ?), il se pourrait qu'alors tout rêve du Moyen Âge (de 1492 à nos jours) ne représente pas un rêve *du* Moyen Âge, mais *d'un* Moyen Âge.

Et si tout rêve du Moyen Âge est le rêve *d'un* Moyen Âge, de quel rêve et de quel Moyen Âge parlons-nous ?

Permettez-moi de tenter une typologie des nombreux Moyens Âges que nous avons connus (grossière et générique comme toutes les typologies).

1. Le Moyen Âge comme *manière et prétexte*. Celui du Tasse, celui de l'opéra. Il n'y a pas d'intérêt réel pour une époque : l'époque est vécue comme un « lieu » mythologique où faire revivre des personnages contemporains.

2. Le Moyen Âge de la *revisitation ironique*. Celui de L'Arioste, et peut-être aussi celui de Cervantès. On revient à l'imaginaire d'une époque passée, vue justement comme passée et impossible à reproduire, pour ironiser sur nos rêves et sur ce que nous ne sommes plus (« ô grande bonté des chevaliers d'autrefois... »). L'Arioste revisite le Moyen Âge comme Sergio Leone revisite le Far West. C'est le Moyen Âge de la nostalgie, mais il s'agit d'une nostalgie athée.

3. Le Moyen Âge comme *lieu barbare*, terre vierge de sentiments élémentaires, époque et paysage en dehors de toute loi : celui de l'*heroic fantasy* contemporaine, mais aussi du *Septième Sceau* et de *La Source* d'Ingmar Bergman. Rien n'interdirait que les mêmes passions élémentaires soient vécues à l'époque de Gilgamesh, ou sur les côtes de Phénicie. Si le Moyen Âge est choisi, c'est en tant qu'espace sombre, *dark age* par excellence. Mais dans cette obscurité, ce qu'on désire voir est une lumière « autre ». En ce sens, en quelque lieu et quelque époque qu'elle se déroule, la Tétralogie wagnérienne appartient à ce Moyen Âge-là. Il est, par vocation, à disposition de tous les rêves de barbarie et de force brute triomphante, et c'est

pourquoi, de Wagner à Frazetta, il est toujours soupçonné de nazisme. On tient pour nazie toute rêverie d'une force – éminemment virile – qui ne sait ni lire ni écrire ; et le Moyen Âge, avec Charlemagne qui savait à peine tracer sa signature, se prête admirablement à ces rêves de retour à une brutalité poilue et incontaminée. Plus brutal et velu est le modèle, plus grande la rêverie, et le hobbit est un modèle humain pour les nouveaux aspirants à de nouvelles et longues nuits des longs couteaux.

4. Le Moyen Âge *romantique* qui privilégie les ombres noires des châteaux en ruine sur fond d'orage traversé d'éclairs, habités par des fantômes d'épouses violées et assassinées le soir de leurs noces. Moyen Âge ossianique et néogothique, proche parent des atrocités orientales de Vathek. Moyen Âge du dix-neuvième siècle, mais aussi de certains *space operas* où l'astronef se substitue à la tourelle crénelée.

5. Le Moyen Âge de la *philosophia perennis*. Peut-être compris comme un escamotage astucieux par Gaetano et Jean de Saint-Thomas, pris dramatiquement au sérieux par un petit esprit comme celui du père Taparelli d'Azeglio et par un grand esprit comme celui du cardinal Mercier, et, pour progresser dans la grandeur, par Étienne Gilson. Couvé avec amour, presque avec luxure, par le regard halluciné de Maritain, avec une obstination conservatrice par Pie XII, dans un esprit d'*heroic fantasy* mass-médiatique par le crucifère Wojtyła, ce Moyen Âge présente des aspects de finesse philologique et d'autres de dogmatisme anti-historique. Il est infiniment préférable, dans l'univers catholique, au faux modernisme des barons spiritualistes, qui relisaient Gentile à travers Rosmini ou vice-versa.

6. Le Moyen Âge des *identités nationales*, comme fut celui de Walter Scott et de tous les auteurs du Risorgimento, qui voyaient dans les époques éclatantes de la montée des communes un modèle vainqueur de lutte contre la domination étrangère.

7. Le Moyen Âge *carduccien*, tout en restauration, en célébration d'une Troisième Italie, un peu fallacieux et un peu philologique, tout bien pesé débonnaire et hypocrite, utile à la renaissance et à la stabilisation d'une nation en quête d'identité. Mais parent, aussi, du Moyen Âge décadent : celui des extases de Des Esseintes sur les manuscrits de la latinité tardive, et d'un certain dannunzianisme, et des préraphaélites, et de Ruskin, et de Morris. Et si l'on rapproche Carducci et Dante Gabriele Rossetti (avec tout le néomysticisme médiévalisant des Fedeli d'Amore et les interprétations occultistes de Dante), c'est parce que, l'un républicain et l'autre aristocratique,

tous deux s'inscrivent au fond dans un dessin de restauration où le Moyen Âge est vu comme un antidote à la modernité.

8. Le Moyen Âge de Muratori et des *Rerum italicarum scriptores*, un Moyen Âge similaire à celui de l'école des Annales, à ceci près que le premier reconstruit philologiquement une époque en se fondant sur les grandes chroniques et histoires et le second sur les registres paroissiaux, les minutes de l'Inquisition et les actes notariés. Le premier pour retrouver les événements, le second pour retrouver les comportements quotidiens des foules sans histoire et les structures de la vie matérielle ; mais l'un et l'autre cherchant à comprendre, à la lumière de nos problèmes et de nos curiosités, ce que fut une époque qu'on ne saurait réduire à un cliché et qui doit être redécouverte dans sa pluralité, son pluralisme et ses contradictions. À ce Moyen Âge appartiennent les recherches structurelles de Viollet-le-Duc, l'iconographie de Mâle et l'iconologie de Panofsky, sans oublier toutes les bonnes études de reconstruction philologique qui vise à la compréhension critique plus qu'à la réutilisation passionnelle. Observons au passage qu'il ne vient à l'esprit d'aucun de ces chercheurs de parler de mode : il s'agit exclusivement de travail, et de bon travail. Peut-être parce que d'ordinaire, ceux qui parlent de mode ne connaissent pas ce genre de travail.

9. Le Moyen Âge de la *Tradition*. Lieu ou a pris forme (ajoutons : de manière iconographiquement stable) le culte d'un savoir bien plus ancien : celui du mysticisme hébraïque et arabe et de la gnose. C'est le Moyen Âge syncrétique qui voit dans la quête du Graal, dans l'histoire des chevaliers du Temple et, à partir de ceux-ci, à travers l'affabulation alchimique, dans les Illuminés de Bavière, jusqu'à l'actuelle maçonnerie de rite écossais, le déploiement d'une histoire initiatique unique et continue. Acritique et antiphilologique, ce Moyen Âge vit d'allusions et d'illusions, parvenant toujours (et admirablement) à déchiffrer, partout et sous n'importe quel prétexte, un seul et même message. Heureusement pour nous et pour ses adeptes, ce message s'est perdu, ce qui fait de l'initiation un processus sans fin, *rosacroce e delizia* pour les privilégiés qui résistent, imperméables à la théorie poppérienne de la falsification, dévots des paralogismes de la sympathie universelle. Mystique et syncrétique, le Moyen Âge de la Tradition attribue voracement à sa propre histoire intemporelle tout ce qui ne peut être ni prouvé ni falsifié.

10. Enfin, le Moyen Âge de l'*attente du Millénaire*, attente qui a obsédé de façons diverses tous les siècles, des circoncellions aux terroristes, des fraticelles aux écologistes. Inclinant à la démence quand il est vécu par des individus aux nerfs fragiles et à l'esprit

halluciné, même ceux qui qui réfléchissent avec l'esprit clair et les nerfs solides ne peuvent oublier ce Moyen Âge-là. Il nous accompagne, avertissement et menace, rappel permanent de la possibilité d'un Holocauste, et nous invite à prendre garde pour savoir identifier l'Antéchrist quand il frappera à la porte, fût-il en civil ou en uniforme.

Choisir le Moyen Âge qu'on rêve

À ce stade, on peut légitimement se demander à quel Moyen Âge on pense quand on parle de néo-Moyen Âge, de retour au Moyen Âge et de mode médiévale. Car il est clair que chaque fois, il s'agit et s'agira de quelque chose de différent, parfois prévisible, parfois inoffensif, comme est la littérature quand elle est pratiquée par des auteurs mineurs, parfois insidieux et dangereux. Et il conviendra d'être très clair quand on dira à quoi l'on fait allusion quand on célèbre un retour au Moyen Âge. Car celui-ci est ou une époque historique qui s'achève en 1492, ou l'histoire du rafistolage continu auquel procède notre civilisation à partir de ce qui se passe entre la chute de l'Empire romain et la découverte de l'Amérique. Dire auquel des dix Moyens Âges on retourne, c'est dire qui nous sommes et à quoi nous aspirons : si nous nous bornons à nous amuser, si nous voulons comprendre, ou si nous nous prêtons sans comprendre au jeu d'une quelconque restauration.

Quand Roberto Vacca a parlé d'un prochain Moyen Âge à venir, il pensait à l'effondrement des grands systèmes technologiques qui aurait instauré un nouveau Moyen Âge féodal ou pré-féodal, marqué par la pénurie et la lutte pour la survie. J'ai alors répondu que le Moyen Âge était déjà commencé, et qu'il n'était donc pas besoin d'attendre une guerre atomique pour rêver ou craindre un nouveau Moyen Âge. Mais mon Moyen Âge à moi était une époque de transition, de pluralité et de pluralisme, de contradiction entre un empire qui naît, un empire qui meurt et une troisième société qui surgit. Mon Moyen Âge se présentait comme une époque « intéressante » parce que c'était une de celles où les cartes sont rebattues, et que s'y côtoyaient grandes pénuries, grandes inventions et la préfiguration de nouveaux modes de vie. C'est en ce sens que le Moyen Âge peut m'intéresser, mais le modèle fonctionne dans un sens prospectif et, je tiens à l'ajouter, fondamentalement optimiste.

Mais le Moyen Âge peut aussi être abordé comme le modèle d'une Tradition qui, par définition, a toujours raison. Et ce Moyen Âge-là, produit par les marchands d'absolu, je le redoute et vous invite à le

démystifier. Je reprendrai les paroles d'un critique, qui, en pleine floraison néomédiévale romantique et nourri d'une idée restrictive du Moyen Âge que je ne peux que repousser, avait toutefois entrevu le sens négatif de tout retour nostalgique et idéalisant, imprégné de passion et non de raison critique.

Je terminerai donc en citant Carlo Giuseppe Londonio, un critique que j'aime parce que la rue qui porte son nom s'étend exactement sous mon balcon, dans une belle symétrie néoclassique, qui me fournit chaque matin au réveil une perspective d'arbres tantôt en fleur, tantôt nordiquement dépouillés et couverts de givre. Dans la controverse qui divisa les classiques et les romantiques, Londonio fut un romantique modéré, comme on le voit au scepticisme bien senti avec lequel – non sans manifester des humeurs pré-positivistes – il polémique au sujet du rêve de Moyen Âge qu'on nourrissait à son époque :

Après avoir examiné la doctrine de la nouvelle époque romantique sous l'aspect littéraire, il me reste à dire quelque chose de l'influence morale et du but qu'elle peut avoir. Il ne s'agit de rien de moins que de corriger le monde et de faire revivre, si c'était possible, la bienheureuse ignorance et la féroce anarchie des temps de la chevalerie. Au vrai, l'entreprise est grandiose et l'on ne manquera pas de faire l'éloge, sinon d'autre chose, des bonnes intentions des actuels réformateurs des lettres et des mœurs. Mais, disons-le sans leur faire offense, Dieu nous préserve de voir leurs espérances réalisées. Que nos mœurs aient besoin d'être amendées, je l'accorde. Mais que nous devions nous refléter dans le miroir de cette époque, c'est ce que je ne puis concéder. Il n'est pas une occasion où j'observe sur le flanc des montagnes les vestiges solitaires de quelque château en ruine sans sentir mon cœur se serrer et un frisson d'horreur me parcourir les os. Ces merlons, ces tours me rappellent à l'esprit ces temps de barbarie et de dépravation que certains aujourd'hui, dans l'exaltation de leur imagination poétique, nous décrivent comme un âge d'or. Il est beau de lire dans les chroniques anciennes et dans les poèmes de nos auteurs épiques les entreprises magnanimes des chevaliers errants, mais quelle barbarie, quelle anarchie suppose nécessairement un état de la société où la vertu et l'innocence, mal défendues par les lois, étaient contraintes de se placer sous la protection d'une personne privée ! Remontons à cette époque infortunée et nous verrons l'Europe recouverte de bois, de landes et de marais ; les cités, les familles mêmes divisées par

des haines éternelles se déchirer et s'entre-détruire ; nul commerce, nulle communication de nation à nation ; les sciences et les arts négligés, la justice travaillée par la violence, la religion dégradée par la superstition ; les rois sans force pour se faire obéir de leurs vassaux et protéger le peuple contre leur prépotence ; les barons sans cesse en guerre les uns contre les autres et d'accord seulement pour s'opposer à la volonté du souverain ; le peuple avili et tenu en aussi peu d'estime que les bêtes de somme ; nous verrons la vie, l'honneur, les biens abandonnés à l'issue fortuite des duels et de l'épreuve du feu et de l'eau bouillante ; nous verrons l'Europe entière s'armer encore et toujours pour arracher aux mains des infidèles les lieux consacrés par les souvenirs les plus vénérables de notre religion, et ces champions de la croix, ces modèles de foi, de vertu, d'honneur discréditer le nom de chrétien par mille scélératesses et périr victimes de la discorde, de la déloyauté, de la dissolution. Si tels sont, et ils le sont malheureusement, ces temps héroïques qu'on propose à notre admiration, nous ferions mieux de nous féliciter de vivre en ce siècle prosaïque et au milieu de la dépravation contemporaine. Romantiques, nous voulons l'être, même nous les Italiens, nous les fils aînés de la civilisation moderne, nous parmi qui a pris forme la poésie encore mal dégrossie des trouvères ; romantiques, oui, mais adversaires des préjugés, de la mélancolie, de la superstition ; romantiques dans les idées, dans les opinions, dans la sensibilité, mais fidèles à l'exemple et aux préceptes classiques dans l'application des formes et des règles de l'art.

*(Remarques critiques sur la poésie
romantique, 1817)*

Souscrivons-nous à ce que pense Londinio du Moyen Âge et du primat moral et civil des Italiens ? Certes non, sinon nous le relirions avec la même ferveur acritique avec laquelle ses amis romantiques relisaient le Moyen Âge.

Mais je souscris volontiers à la manifestation de son bon sens lombard, et je traduirai son rappel en ces termes : rêvez le Moyen Âge, mais demandez-vous toujours lequel. Et pourquoi.

Ce que, peut-être, notre époque a vraiment en commun avec le Moyen Âge est, somme toute, son vorace pluralisme encyclopédique. Soit, et sans doute tout le monde préfère-t-il aujourd'hui la cathédrale de Strasbourg, chantée par Goethe, au temple Malatesta de Rimini, s'il faut vraiment parler clair. Mais

Galilée avait raison (au moins, comme Popper nous l'enseigne, jusqu'à ce qu'il ait de nouveau tort) et aucun rêve ne pourra jamais nous le faire oublier.

Donc, longue vie au Moyen Âge et à son rêve, pourvu qu'il ne soit pas un sommeil de la raison.

Au cours de ce sommeil, de monstres, nous en avons engendré assez.

1. Version revue de la communication au colloque sur « Le rêve au Moyen Âge » à San Gimignano le 12 novembre 1983. Puis aux *Quaderni Medievali*, 21, 1986 et in Eco (1985a).

*Joyce et l'esthétique hispérique*¹

Sans doute suis-je l'orateur le plus mal venu pour célébrer le diplôme de *bachelor of Arts* de Joyce, car, dans un article paru dans le *St. Stephen's Magazine* de 1901, on a soutenu que Joyce avait été corrompu par les idées venues d'Italie. Mais ce n'est pas moi qui ai demandé cette commémoration, et la responsabilité en incombe au University College. Quant au titre de ma conférence, peut-être mon jeu intertextuel n'est-il pas des plus subtils, mais je ne suis qu'un *playboy of the Southern world*.

Au demeurant, je me sens mal à l'aise avec le titre que j'ai choisi : j'aurais voulu parler aussi du temps où le petit Jim, au Conglows Wood College, dénonçait son âge en disant « *I am half past six* ». Mais ne nous éloignons pas du sujet et occupons-nous de Joyce en qualité de *bachelor*.

Sans doute savez-vous tous que dans beaucoup d'études de sémantique contemporaine, *bachelor* est devenu un mot magique depuis qu'il a été hérité, auteur après auteur, comme un exemple souverain d'ambiguïté terminologique, car il peut avoir au moins quatre sens. Un *bachelor* est 1) un homme adulte qui n'est pas encore marié ; 2) un jeune chevalier au service d'un autre ; 3) une personne qui a réussi son examen de première année de licence ; 4) un phoque mâle qui ne parvient pas à s'accoupler pendant la saison des amours. Toutefois, Roman Jakobson a fait observer qu'en dépit de leur différence sémantique, ces quatre homonymes ont un commun une notion d'inachèvement, ou tout au moins d'incomplétude. Un *bachelor* est donc dans tous les cas quelqu'un qui n'a pas encore atteint un état de maturité. Le jeune homme n'est encore ni un mari ni un père mûr, le page n'est pas encore un chevalier ayant reçu l'investiture, le jeune BA n'a pas encore son PhD et le pauvre phoque n'a pas encore découvert les plaisirs du

sexe. `

À l'époque où il a quitté le University College, notre Jim était encore un Joyce inaccompli, au sens où il n'avait pas encore écrit les œuvres sans lesquelles il serait resté un novice arrogant de la littérature. Pour autant, je voudrais mettre en évidence que malgré cela, à la fin de ses études, Jim n'était pas aussi inaccompli qu'on pourrait le croire, car c'est au cours de ces années qu'il a lucidement tracé, dans ses premières tentatives d'écriture, les directions qu'il suivrait en mûrissant.

Jim a commencé son cursus en 1898, apprenant l'anglais sous la tutelle du père O'Neill (un pathétique épigone de la controverse Bacon-Shakespeare) ; l'italien sous celle du père Ghezzi ; et le français sous celle d'Édouard Cadic. C'était l'époque des études néothomistes, celles qui, le plus souvent, montrent le chemin le plus bref pour mal comprendre Thomas d'Aquin ; mais il ne fait guère de doute que dès le College (et donc bien avant le *Pola Notebook* et le *Paris Notebook*), Jim avait compris pas mal de choses de Thomas. Il avait dit à son frère Stanislaus que celui-ci était un penseur très complexe, parce que ce qu'il dit ressemble exactement à ce que disent les gens ordinaires, ou à ce qu'ils voudraient dire ; ce qui, à mes yeux, implique qu'on a compris beaucoup de choses, sinon tout, de la philosophie de saint Thomas.

Dans sa conférence *Drama and Life*, lue le 20 janvier 1900 à la University College Literary and Historical Society, Joyce annonçait la poétique des *Gens de Dublin* : « Et pourtant, je pense que de la triste monotonie de l'existence, on peut tirer des aspects du drame de la vie. Le plus grand lieu commun, le plus mort parmi les vivants, peut jouer un rôle dans ce grand drame. »

Dans *Ibsen's New Drama*, publié le 1er avril 1900 dans la *Fortnightly Review*, nous pouvons repérer cette idée de l'impersonnalité artistique que nous retrouverons plus tard, dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*. À propos de l'œuvre dramatique, il dit qu'Ibsen « la voit à intervalles réguliers et complets, comme d'une immense hauteur, avec une vision parfaite et une angélique impartialité, et avec la vue de celui qui peut regarder le soleil les yeux ouverts » ; et le Dieu du *Portrait* sera « à l'intérieur ou derrière ou au-delà ou au-dessus de son œuvre, invisible, affiné jusqu'à disparaître, indifférent, occupé à se soigner les ongles ».

Dans *James Clarence Mangan*, une conférence du 15 février 1902, prononcée de nouveau à la Literary and Historical Society, puis publiée en mai dans le *St Stephen's Magazine*, nous trouvons que « la Beauté, la splendeur de la vérité, est une gracieuse présence quand

l'imagination contemple intensément la réalité de son propre être ou le monde visible, et l'esprit qui procède de la vérité et de la beauté est l'esprit saint de la joie. Ce sont des réalités, et celles-là seulement soutiennent et donnent vie ». C'est sans doute là la première source de la notion d'épiphanie telle qu'elle sera développée dans les œuvres ultérieures.

Dans *The Study of Language*, un essai rédigé au cours de la première année d'université de l'étudiant Joyce (1898-1899), nous découvrons une impressionnante affirmation qui se situe à la base de la structure d'*Ulysse* : le jeune auteur parle d'un langage artistique qui échappe à « cette dureté qui ne suffit qu'aux expressions plates, grâce à une influence surchargée de ce qui est beau dans les phrases pathétiques, une dilatation de mots, de torrents d'invectives, de métaphores et autres figures variées, mais préservant, même dans les moments de plus grande émotion, une symétrie innée ».

Dans le même texte, nous pouvons aussi isoler un écho lointain de *Finnegans Wake* et de la lecture future de Vico quand Joyce dit que « dans l'histoire des mots, beaucoup de choses indiquent l'histoire de l'homme, et, en comparant le langage d'aujourd'hui à celui de temps plus anciens, nous avons une démonstration utile de l'effet des influences extérieures dans le langage authentique d'une race ».

D'autre part, l'obsession fondamentale de Joyce, la recherche d'une vérité artistique par la manipulation de toutes les langues du monde, se dévoile dans un autre passage de cet essai de jeunesse quand Jim, encore « bizuth », écrit que « les degrés les plus élevés de la langue, le style, la syntaxe, la poésie, l'art oratoire et la rhétorique sont, de quelque façon que nous les considérons, les champions et les représentants de la vérité ».

S'il est vrai que tout auteur ne fait que développer une seule idée séminale dans le cours de toute sa vie, cela semble particulièrement évident pour Joyce : alors qu'il n'est pas encore *bachelor*, il sait exactement ce qu'il doit faire et il le dit, même si c'est en termes implicites et quelque peu naïfs, prononcés dans l'intimité. Ou, si l'on préfère, il décide de faire de son âge mûr ce qu'il a réussi à prévoir au temps où il étudiait entre les murs qui nous abritent aujourd'hui.

Dans la première année de son cursus, Jim a médité sur la représentation des sciences à Santa Maria Novella et décidé que la grammaire devait être « la première d'entre elles ». Ainsi a-t-il consacré une grande partie de sa vie à l'invention d'une grammaire nouvelle et la recherche de la vérité est-elle devenue pour lui la recherche d'une langue parfaite.

En cette année où Dublin est célébrée comme capitale européenne de la culture, il me semble opportun de réfléchir sur le fait que la recherche d'une langue parfaite était et continue d'être un phénomène typiquement européen. L'Europe est née d'un seul noyau de langues et de cultures (le monde gréco-romain), puis elle a affronté sa fragmentation en différentes nations aux langues différentes. Le monde antique ne se souciait ni du problème d'une langue parfaite, ni de la multiplicité des langues. D'abord la *koinê* hellénistique, puis le latin impérial assuraient un système satisfaisant de communication universelle, du bassin méditerranéen aux Îles britanniques. Les deux peuples qui avaient inventé le langage de la philosophie et celui de la loi identifiaient les structures de leur langue à celles de la raison humaine. L'homme grec parlait *la langue*. Tous les autres étaient des barbares, c'est-à-dire, en termes étymologiques, des gens qui balbutiaient.

La chute de l'Empire romain a marqué le début d'une période de division linguistique et politique. Le latin s'est corrompu, les barbares ont fait irruption avec leurs langues et leurs mœurs. La moitié des possessions romaines sont passées aux Grecs de l'Empire d'Orient. Une partie de l'Europe et la quasi totalité du bassin méditerranéen ont commencé à parler arabe. À l'aube du nouveau millénaire, les langues nationales ont vu le jour : celles que nous parlons encore aujourd'hui sur ce continent.

C'est exactement à ce moment historique que la culture chrétienne a commencé de relire les pages de la Bible sur la *confusio linguarum* survenue lors de la construction de la tour de Babel. En ces siècles, on s'est mis à rêver à la possibilité de redécouvrir ou réinventer un langage pré-babélien, une langue commune à toute l'humanité, apte à exprimer la nature des choses par une espèce d'homologie innée entre choses et mots. Cette recherche d'un système de communication universelle a pris des formes diverses de cette époque jusqu'à nos jours : certains ont tenté de revenir en arrière dans une tentative de redécouvrir la langue qu'Adam parlait initialement avec Dieu, d'autres sont allés de l'avant, s'efforçant de constituer une langue de la raison douée de la perfection perdue qui appartenait au langage d'Adam. On a voulu poursuivre l'idéal de Vico : trouver une langue mentale commune à tous les peuples. On a inventé des langues internationales comme l'espéranto, et on travaille encore à découvrir une « langue de l'esprit » commune aux hommes et aux ordinateurs.

Au demeurant, dans le cours de cette recherche, il y a eu des cas où certains ont affirmé que la seule langue parfaite était celle que parlaient leurs compatriotes. Au dix-septième siècle, Georg Philipp

Harsdörffer déclarait qu'Adam ne pouvait parler qu'allemand, car il n'y a qu'en allemand que les radicaux représentent exactement la nature des choses (plus tard, Heidegger devait dire qu'on ne pouvait philosopher qu'en allemand, et, merci à lui, en grec). Pour Antoine de Rivarol (*Discours sur l'universalité de la langue française*, 1784), le français était la seule langue où la structure syntaxique reflétait la structure authentique de la raison humaine ; c'était donc la seule langue logique au monde (l'allemand étant trop guttural, l'italien trop doux, l'espagnol trop redondant, l'anglais trop obscur).

Il est bien connu que, dans ce College, Joyce est devenu un admirateur dévot de Dante Alighieri et qu'ensuite il l'est resté jusqu'à sa mort. Toutes ses références à Dante renvoient à la *Divine Comédie*, mais il y a de bonnes raisons de croire qu'il avait aussi une certaine familiarité avec les idées de Dante sur les origines de la langue et avec son projet de créer un nouveau langage poétique parfait, comme Dante en a fait part dans *De vulgari eloquentia*. En tout cas, Joyce doit avoir trouvé dans la *Divine Comédie* des références claires à ce sujet, et, dans le chant XXVI du *Paradis*, une nouvelle version de la discussion séculaire sur la langue d'Adam.

De vulgari eloquentia a été écrit entre 1303 et 1305, donc avant la *Divine Comédie*. Bien que le texte apparaisse comme un essai doctrinal, il s'agit en réalité d'un autocommentaire où l'auteur s'efforce d'analyser ses méthodes de production artistique, qu'il identifie implicitement au modèle de tout discours poétique.

Selon Dante, la pluralité des langues vulgaires a été précédée, avant le péché de Babel, par une langue parfaite dans laquelle Adam communiquait avec Dieu et dans laquelle ses descendants parlaient entre eux. Après le chaos babélien, les langues se sont multipliées, d'abord dans les différentes aires géographiques du monde, puis dans cette aire qu'aujourd'hui nous appelons romane, où se sont distinguées les langues du *sì*, de l'*oc* et de l'*oïl*. La langue du *sì*, c'est-à-dire l'italien, s'est émietlée en une multiplicité de dialectes qui, parfois, varient d'un quartier à l'autre d'une même ville. Cette rupture est due à la nature instable et inconstante de l'homme, à ses mœurs et à ses habitudes verbales, changeantes aussi bien dans le temps que dans l'espace. C'est précisément pour compenser ces évolutions lentes et inexorables dans l'expression linguistique naturelle que les inventeurs de la grammaire ont cherché une sorte de langue inaltérable qui restât identique et dans le temps et dans l'espace, et cette langue a été le latin parlé au Moyen Âge dans les universités. Mais Dante était en quête d'un italien vulgaire, et, grâce

à sa culture poétique et à ses contacts d'exilé itinérant, il a pu acquérir l'expérience tant de la pluralité des dialectes italiens que des langues européennes. L'intention du *De vulgari eloquentia* est de trouver un langage plus digne et plus noble, et pour cette raison Dante procède à une rigoureuse analyse de l'italien dialectal. Du moment que les meilleurs poètes ont, chacun à sa façon, pris leurs distances avec leur dialecte régional, il devrait être possible de fonder un « dialecte noble », un *volgare illustre* (« diffuseur de lumière ») digne de prendre sa place dans le palais royal d'une monarchie nationale, dans le cas où les Italiens s'en donneraient une. Il s'agirait d'un dialecte commun à toutes les cités d'Italie et à aucune en particulier, une sorte de modèle idéal dont les meilleurs poètes se sont approchés et à l'aune duquel tous les dialectes existants devraient être jugés.

Donc, en contraste avec la confusion des diverses langues, Dante semble proposer un langage poétique en affinité avec la langue d'Adam et qui corresponde à la langue poétique dont lui-même se tient fièrement pour le fondateur. Ce langage poétique, que Dante pourchasse comme une « panthère parfumée », apparaît de temps à autre dans la langue de ces poètes que Dante considère comme grands, même si c'est de façon encore plus ou moins informe, mal codifiée et avec des principes grammaticaux peu explicites.

C'est en observant l'existence des dialectes, naturels mais non universels, et de la grammaire latine, universelle mais artificielle, que Dante poursuit son rêve de restaurer une langue édénique qui soit à la fois naturelle et universelle. Mais, à la différence de ceux qui chercheront plus tard à retrouver la langue hébraïque des origines, l'intention de Dante est de recréer la condition édénique par un geste d'invention moderne. Le *volgare illustre*, dont son langage poétique doit être l'exemple, est la façon dont le poète « moderne » guérira la blessure post-babélique.

Cette audacieuse conception de son rôle de restaurateur d'une langue parfaite explique pourquoi, dans *De vulgari eloquentia*, Dante, au lieu de condamner la multiplicité des langues, met en évidence leur force biologique, leur capacité de renouvellement *dans le cours du temps*. C'est justement sur la base de cette créativité linguistique qu'il s'estime capable de proposer et d'inventer une langue parfaite, moderne et naturelle, sans se référer à des modèles perdus. S'il avait cru que le modèle primordial coïncidât avec la langue hébraïque, il aurait sûrement décidé de l'apprendre et d'écrire dans la langue de la Bible. Mais il n'a jamais pensé à cette possibilité, car il était convaincu de pouvoir trouver, par un perfectionnement des divers dialectes italiens, cette langue universelle dont l'hébreu ancien

n'avait été que l'incarnation la plus vénérable.

Beaucoup des arrogantes affirmations du jeune Joyce semblent faire allusion au même projet : restaurer les conditions d'une langue parfaite par une invention poétique personnelle, dans le but de forger « la conscience incréée » de la race à laquelle il appartient. Une langue qui ne sera pas arbitraire comme le langage commun, mais nécessaire et motivée. Ainsi le jeune *bachelor* a-t-il parfaitement compris (et de façon mystérieuse) l'idée de Dante, et l'a-t-il poursuivie toute sa vie.

Toutefois, le projet de Dante, comme tout autre projet de langue parfaite, était de trouver un langage qui permît à l'humanité d'échapper au labyrinthe post-babélien. On peut, comme Dante, accepter la pluralité positive des langues, mais une langue parfaite devrait être claire et évidente, non labyrinthique. À l'inverse, le projet de Joyce, dans la mesure où il s'éloigne progressivement de sa première esthétique thomiste pour s'approcher de la vision du monde exprimée dans *Finnegans Wake*, semble être de dépasser le chaos post-babélien non en le réfutant, mais en l'acceptant comme la seule possibilité. Joyce n'a jamais tenté de se placer à distance de la Tour : il a cherché à l'habiter. Et qu'on me permette de me demander si la décision de commencer *Ulysse* au sommet d'une tour n'est pas une préfiguration inconsciente du but final de Joyce : celui de forger un creuset *polygluttural and multilingual* qui représenterait non l'abolition, mais le triomphe de la *confusio linguarum*.

Quelle a pu être l'origine lointaine d'une telle décision ?

Vers la première moitié du VII^e siècle après J.-C. était apparu en Irlande un traité de grammaire dont le titre était *Auraicept na n-Éces* (« Les préceptes des poètes »). L'idée fondamentale de ce traité est que, afin d'adapter le modèle grammatical latin à l'irlandais, il convenait d'imiter les structures de la tour de Babel : huit ou neuf (selon les versions du texte) sont les parties du discours, c'est-à-dire les noms, les verbes, les adverbes, etc., et huit ou neuf étaient les éléments fondamentaux utilisés pour la construction de la Tour (eau, sang, argile, bois, etc.). Pourquoi un tel parallèle ? Parce que les soixante-douze docteurs de l'école de Fenius Farsaid, qui avaient projeté la première langue dans les dix années qui avaient suivi le chaos babélien (et il va de soi que cette langue était le gaélique) avaient tenté de construire un idiome qui, comme la langue des origines, fût non seulement en homologie avec la nature des choses, mais aussi en mesure de tenir compte de la nature de toutes les autres langues nées après le chaos. Leur proposition était

inspirée par Isaïe 66, 18 : « Je viendrai et je rassemblerai toutes les langues et toutes les nations. » La méthode utilisée consistait à sélectionner le meilleur de chaque idiome en les fractionnant et en combinant les fragments en une structure nouvelle et parfaite. On est tenté de dire que, ce faisant, ces grammairiens étaient de vrais artistes si, comme dit Joyce, « l'artiste qui voulait désembrouiller avec la plus grande exactitude l'âme subtile de l'image du réseau de circonstances bien définies qui l'entourent, et les circonstances artistiques, choisies comme les plus exactes pour elle dans son nouvel office, était l'artiste suprême » (*Stephen le héros*). La segmentation – qui est aujourd'hui un concept fondamental de l'analyse des systèmes linguistiques – était si importante pour ces soixante-douze docteurs que (ainsi que le suggère ma source, Poli 1989) le mot *teipe*, utilisé pour « segmenter » et donc sélectionner, modeler, a automatiquement indiqué la langue irlandaise comme *berla teipide*. En conséquence, l'*Auraiceps*, en tant que texte qui définissait cet événement, a été considéré comme une allégorie du monde.

Il est intéressant de noter qu'une théorie quasi similaire a été exprimée par un contemporain de Dante, le grand kabbaliste du douzième siècle Abraham Abulafia, selon qui Dieu avait donné à Adam non une langue spécifique mais une sorte de méthode, une grammaire universelle qui, perdue au moment du scandale de Babel, avait survécu au sein du peuple hébreu, assez habile dans l'utilisation de cette méthode pour créer la langue hébraïque, autrement dit la plus parfaite des soixante-dix langues post-babéliennes. Mais l'hébreu dont parle Abulafia n'est pas un collage d'autres langues : c'est un corpus de tout produit nouveau combinant les vingt-deux lettres originelles (les segments élémentaires) de l'alphabet divin.

À l'inverse, les grammairiens irlandais n'avaient pas décidé de revenir en arrière, à la recherche du langage adamique, mais préféré en construire un autre, nouveau et parfait : leur gaélique.

Joyce connaissait-il ces grammairiens du haut Moyen Âge ? Je n'ai trouvé dans son œuvre aucune référence à l'*Auraiceps*, mais j'ai été intrigué par le fait (rapporté par Ellmann) que le jeune Jim, le 11 octobre 1901, à l'assemblée de la Student Debating Society, s'était rendu à la conférence de John F. Taylor, où l'orateur avait non seulement célébré la beauté et la perfection du gaélique irlandais, mais établi un parallèle entre le droit du peuple irlandais à parler sa propre langue et celui de Moïse et des Hébreux à employer l'hébreu comme langue de la révélation, rejetant l'égyptien qui leur était imposé. Comme nous le savons, l'idée de

Taylor a été amplement utilisée dans le chapitre « Éole » d'*Ulysse*, dominé par le parallèle entre hébreu et irlandais, et cette comparaison constitue une sorte de complément linguistique au parallèle entre Bloom et Stephen.

Dans ces conditions, qu'il me soit permis d'émettre un doute. Dans *Finnegans Wake* (Londres, Faber, 1939 : 356), on trouve le mot *taylorised*, qu'Atherton (1950) interprète comme une référence au néoplatonicien Thomas Taylor. Pour ma part, je préférerais l'interpréter comme une référence à John F. Taylor. Je n'en ai pas la preuve, mais il me semble intéressant que cette citation apparaisse dans un contexte (*Finnegans Wake*, cit. : 353 et sqq.) où Joyce commence par parler de l'*abnihilisation of the etym*, emploie des expressions comme *vociferagitant*, *viceversounding* et *allconfusalem*, et termine par *how comes every a body in our taylorised world to selve out thisthis*, avec une référence au *primeum nobilees* et au mot *notomise*. Il est probable que l'idée d'inventer des langages en anatomisant et en coupant les racines des mots lui a été inspirée par cette ancienne conférence de Taylor, accompagnée d'une connaissance indirecte de l'*Auraiceps* ; mais puisqu'il n'existe pas de preuve textuelle de tout cela, je ne peux présenter ma suggestion que comme une hypothèse séduisante, ou simplement un amusement personnel.

Il n'existe pas de preuves d'une éventuelle familiarité de Joyce avec les traditions médiévales irlandaises. Dans la conférence *Irlande, terre de saints et de sages*, tenue à Trieste en 1907, il insiste sur l'ancienneté de la langue irlandaise, qu'il identifie à la phénicienne. Joyce n'était pas un historien irréprochable et, au cours de sa conférence, il confond comme s'il s'agissait du même homme Jean Scot Érigène (dont on sait de façon sûre qu'il était un moine irlandais du IX^e siècle) et Jean Duns Scot (né à Édimbourg au XIII^e, bien qu'à son époque beaucoup l'aient cru irlandais) ; en outre, il croyait que l'auteur du *Corpus Dyonisianum*, qu'il appelle Denys le pseudo-Aréopagite, était saint Denis, parton de la France, alors que le Denys du *Corpus* avait été identifié par la tradition médiévale à ce Denys l'Aréopagite qui avait vécu au temps de saint Paul ; et, comme cette attribution était fausse, on ne sait si le Denys auteur du *Corpus* était un pseudo-Denys l'Aréopagite ou un Denys le pseudo-Aréopagite. Mais au University College, Joyce n'avait étudié que le latin, le français, l'anglais, les mathématiques, la philosophie naturelle et la logique. Jamais la philosophie médiévale. En tout cas, toutes les analogies entre les revendications des grammairiens irlandais et la recherche d'un langage poétique parfait de la part de Joyce sont si surprenantes que je chercherai à trouver d'autres associations.

Afin d'inventer son langage poétique, Joyce, bien que ses idées soient imprécises sur les anciennes traditions irlandaises, connaissait assez bien un texte qu'il a explicitement mentionné pour la première fois dans sa conférence triestine sur l'Irlande : le *Book of Kells*.

Il avait certainement vu le livre au Trinity College, mais à l'époque où il écrivait sa dernière œuvre il se référait à une reproduction : *The Book of Kells, described by Sir Edward Sullivan, and illustrated with 24 plates in colour* (2^e éd., London-Paris-New York, Studio Press, 1929 ; notons au passage que Joyce en offrira un exemplaire à Miss Weaver pour Noël 1922). Ensuite, à mesure que sa cécité progressait, il ne travailla plus que sur des souvenirs. Mais déjà à propos d'*Ulysse*, il affirmait que beaucoup des lettrines du *Book of Kells* avaient la qualité d'un chapitre de son livre et demandait explicitement qu'on comparât toute son œuvre à ces miniatures².

En présentant le merveilleux fac-simile du manuscrit (cf. Fox éd., 1990), j'avais souligné que ce chef d'œuvre de l'art irlandais avait été précédé et entouré d'un « murmure » et je suis certain que, fût-ce de manière indirecte, Joyce a été influencé par ce murmure. Voici deux jours, j'ai passé un après-midi (pour la deuxième fois de ma vie) dans le lieu le plus magique de l'Irlande, les Seven Churches of Clonmacnoise, et encore une fois j'ai compris que personne, même ceux qui n'ont jamais entendu parler des grammairiens irlandais ni du Livre de Kells, des Livres de Durrow et de Dun Cow, de l'évangile de Lindisfarne, ne peut regarder ce panorama et ces vieilles pierres sans entendre le murmure qui a accompagné la naissance et la vie millénaire du *Book of Kells*.

Les histoires de la culture latine avant l'An mille, et en particulier entre les VII^e et X^e siècles, font état du développement de ce qu'on a appelé l'« esthétique hispérique » : un style qui a vu le jour et prospéré de l'Espagne aux Îles britanniques, non sans toucher aussi la future France³. La tradition classique latine l'avait déjà décrit (et condamné) en le définissant comme « asien », puis comme « africain », en opposition avec l'équilibre du style « attique ». Quintilien, dans son *Institutio oratoria* (XII, 79) avait déjà souligné que le style parfait devait montrer « magna non nimia, sublimia non abrupta, fortia non temeraria, severa non tristia, gravia non tarda, laeta non luxuriosa, iucunda non dissoluta, grandia non tumida ». Non seulement la rhétorique romaine, mais aussi l'ancienne rhétorique chrétienne condamnaient le *kakózelon* (ou affectation répréhensible) du style asien. À titre d'exemple du scandale profond

des Pères de l'Église quand ils étaient confrontés aux manifestations de cette *mala affectatio*, on lira l'invective de saint Jérôme (*Adversus Jovinianum* I) :

Scriptorum tanta barbarie est, et tantis vitiis spurcissimis sermo confusus, ut nec qui loquantur nec quibus argumentis velit probare quod loquitur, potuerim intellegere. Totum enim tumet, totum iacet : attollit per se singula, et quasi debilitatus coluber, in ipso conatu frangitur [...]. Praeterea sic involvit omnia et quibusdam inextricabilibus nodis universa perturbat, ut illo plautinarum litterarum ei posset adaptari : « Has quidem praeter Sybillam leget nemo. » Quo sunt haec portenta verborum⁴ ?

Une telle tirade peut sonner comme l'acrimonieuse description, de la part d'un traditionaliste, d'une page du *Book of Kells*... ou de *Finnegans Wake*. Mais entre-temps, quelque chose devait se produire : ces qualités que la tradition classique avait définies comme des vices devaient, dans la poétique hispérique, devenir des vertus. La page hispérique n'obéit plus aux lois de la syntaxe et de la rhétorique traditionnelles, les modèles de rythme et de mètre y sont violés dans le but de produire des expressions à la saveur baroque. Des chaînes d'allitérations, que le monde classique aurait considérées comme cacophoniques, commencent à produire une musique nouvelle, et Aldhelm de Malmesbury (*Epistula ad Eahfridum*, PL, 89, col. 91) s'amuse à construire des phrases dans lesquelles chaque mot commence par la même lettre : « *Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosatori sub polo promulgantes...* »

Le lexique hispérique s'enrichit d'hybrides incroyables, qui empruntent à l'hébreu et au grec, et le texte s'appesantit de cryptogrammes et d'énigmes qui défient toute tentative de traduction. Si l'idéal de l'esthétique classique était la clarté, l'idéal hispérique est l'obscurité. Si l'esthétique classique exaltait la proportion, l'esthétique hispérique préfère la complexité, l'abondance d'épithètes et de paraphrases, le gigantesque, le monstrueux, l'irréfrénable, l'incommensurable, le prodigieux. La recherche même d'étymologies inacceptables conduit à la dissociation du mot en éléments atomiques qui acquièrent ensuite des significations énigmatiques.

L'esthétique hispérique sera le style de l'Europe de ces siècles obscurs durant lesquels le Vieux Continent subira un fort déclin

démographique, la crise agricole, la destruction des villes les plus importantes, des routes et des aqueducs romains. Dans un territoire couvert de forêts, non seulement les moines, mais encore les poètes et les miniaturistes regarderont le monde comme une *selva oscura* menaçante, grouillante de monstres et parcourue d'itinéraires labyrinthiques. En ces siècles difficiles et désordonnés, ce sera d'Irlande que la culture latine reviendra sur le continent. Mais ces moines irlandais qui ont élaboré et préservé pour nous le peu de la tradition classique qu'ils sont parvenus à sauver prendront des initiatives dans le monde du langage et de l'imagination visuelle, cherchant à tâtons leur route à l'intérieur d'une dense forêt, pareils à des compagnons de saint Brendan qui auraient parcouru les mers avec lui, affrontant des monstres, découvrant des *insulae perditae*, rencontrant un poisson géant sur lequel ils débarquent en le prenant pour une île, laquelle se révèle habitée par des oiseaux blancs (les âmes tombées avec Lucifer) et où ils trouvent des fontaines miraculeuses, des arbres du Paradis, une colonne de cristal au milieu de la mer et Judas sur un rocher, battu et tourmenté par la force incessante des vagues.

Entre le VII^e et le IX^e siècle, peut-être sur le sol irlandais (mais de façon sûre dans les Îles britanniques), apparaît ce *Liber monstrorum de diversis generibus* qui semble évoquer beaucoup des images que nous découvrons dans le Livre de Kells. L'auteur avoue dans les premières pages que, bien qu'un grand nombre d'ouvrages faisant autorité aient déjà raconté les mêmes mensonges, il n'aurait jamais pensé à les proposer de nouveau si « le vent impétueux de vos requêtes n'était arrivé à l'improviste pour me jeter tête baissée – moi, marin apeuré – dans une mer de monstres ».

Innombrables sont les races d'animaux marins monstrueux qui, avec leurs corps démesurés et pareils à de hautes montagnes, fracassent les vagues les plus gigantesques et soulèvent avec leur torse des étendues d'eau presque arrachées aux profondeurs, pour s'avancer ensuite vers les estuaires tranquilles des fleuves et, en nageant, en faire gicler les flots et l'écume en éclaboussements tempétueux [...]. Ainsi déployée, cette armée monstrueuse et immense traverse les plaines bleues et gonflées et brise l'air par des fouettements de spume blanche comme le marbre. Et, renversant par de terribles aspirations de leur gueule le cours des eaux, déjà troublées par la masse énorme de leur corps, ils se dirigent vers la plage pour offrir à ceux qui se trouvent sur le rivage pour les observer non un spectacle, mais un effroi⁵.

Quelle que soit sa crainte de dire des mensonges, l'auteur ne peut résister à l'abyssale beauté de cette fascinante fantasmagorie, car elle lui permet de tisser un récit infini et varié comme un labyrinthe. Il raconte son histoire avec autant de plaisir que le narrateur de la *Vie de saint Colomban* quand il décrit la mer autour de l'île d'Hibernie, ou que celui des *Hisperica famina* (un ouvrage avec lequel il devait avoir une certaine familiarité) quand il emploie des adjectifs comme *astriferus* ou *glaucicomus* pour décrire les raz-de-marée (et l'esthétique hispérique privilégie les néologismes comme *pectoreus*, *placoreus*, *sonoreus*, *alboreus*, *propriiferus*, *flammering* et *gaudifluus*).

Ce sont ces mêmes inventions lexicales que loue Virgile Grammaticus dans ses *Epitomae* et ses *Epistulae*. Beaucoup d'érudits soutiennent aujourd'hui que ce philologue délirant de Bigorre était en réalité irlandais, et tout – de son style à sa vision du monde – semblerait le confirmer⁶. Virgile a vécu au VIII^e siècle, donc, probablement, une centaine d'années avant la production du *Book of Kells*. Il cite des passages de Cicéron et de Virgile (l'autre, le vrai) que ces auteurs ne pouvaient avoir écrits, mais nous découvrons (ou du moins nous supposons) qu'il appartenait à un cercle de rhéteurs dont chacun avait pris le nom d'un auteur classique. Peut-être, comme on l'a conjecturé, écrivait-il pour amuser les autres membres de ce cercle. Influencé par les cultures celtique, wisigothique, irlandaise et hébraïque, il décrit un univers linguistique qui semble surgir de l'imagination d'un poète surréaliste moderne.

Il affirme qu'il existe douze variétés de latin et que, dans chacune, le mot « feu » est différent : *ignis*, *quoquibabin*, *ardon*, *culax*, *spiridon*, *rusin*, *fragon*, *fumaton*, *ustrax*, *vitius*, *siluleus*, *aenon* (*Epitomae* IV, 10). « Bataille » se dit *praelium* parce qu'elle a lieu sur mer (*praelum*) et parce que son immensité génère la suprématie (*praelatum*) du merveilleux (*ibid.*). La géométrie est un art qui explique toutes les expériences par les herbes et par les plantes, et c'est la raison pour laquelle les médecins sont appelés géomètres (*ibid.* IV, 11). Le rhéteur Aemilius a proclamé élégamment que SSSSSSSSSS. PP. NNNNNNNN. GGGG. R. MM. TTT. D. CC. AAAAAA. IIII. VVVVVVV. O. AE. EEEEEEE., ce qui est censé vouloir dire que « l'homme sage suce le sang de la sagesse et doit justement être appelé sangsue des veines » (*ibid.* X, 1). Galbundus et Terrentius se sont affrontés dans une discussion qui a duré quatorze jours et quatorze nuits pour débattre du vocatif d'*ego*, et le problème était de la plus haute importance car il s'agissait de déterminer comment on devait emphatiquement s'adresser à soi-même (« Oh ! Ai-je bien fait ? O *egone*, *recte feci* ? »). Ce sont cette anecdote et beaucoup

d'autres que nous raconte Virgile, nous rappelant le jeune Joyce qui demandait si un baptême était valide s'il était donné avec de l'eau minérale.

On pourrait utiliser chacun des textes que j'ai mentionnés pour décrire une page du *Book of Kells*, mais aussi une page de *Finnegans Wake*, car dans chacun, la langue fait ce que, dans le *Book of Kells*, font les images. Se servir de mots pour décrire le *Book of Kells* signifie réinventer une page de la littérature hispérique. Le *Book of Kells* est une floraison de formes d'animaux entrelacées et stylisées, de petites figures simiesques parmi un feuillage inextricable qui recouvre page après page, comme s'il poursuivait les motifs toujours semblables d'une tapisserie là où, en réalité, chaque ligne, chaque corymbe représente une invention différente. Le tout constitue une complexité spiraliforme qui divague, délibérément ignorante de toute règle de symétrie disciplinée, et une symphonie de couleurs délicates qui vont du rose au jaune orangé, du jaune citron au rouge violacé. On voit d'étranges quadrupèdes, des oiseaux, des lévriers qui jouent avec le bec d'un cygne, d'inimaginables figures humanoïdes tordues comme un athlète équestre qui, la tête entre les genoux, se plie en deux pour former une lettrine, des êtres malléables et flexibles comme des élastiques qui s'introduisent dans un écheveau d'entrelacs, poussent leur tête au milieu de décorations abstraites, se cramponnent autour des lettrines pour se glisser entre les lignes. La page ne s'immobilise pas sous notre regard, mais semble prendre vie toute seule ; et il n'y a pas de points de référence, car toute chose se mêle à toute autre. Le *Book of Kells* est le royaume de Protée. C'est le produit d'une hallucination froide qui n'a pas besoin de mescaline ou d'acide lysergique pour créer ses abîmes, entre autres raisons parce qu'il ne représente pas le délire d'un seul esprit, mais plutôt celui de toute une culture engagée dans un dialogue avec elle-même, citant d'autres évangiles, d'autres lettres enluminées, d'autres récits.

C'est le vertige lucide d'une langue qui s'efforce de redéfinir le monde en se redéfinissant elle-même, dans la pleine conscience qu'en un âge encore incertain, la clef de la révélation du monde ne peut pas se trouver dans la ligne droite, mais dans le labyrinthe.

Ce n'est donc pas par hasard que tout cela a inspiré *Finnegans Wake*, au moment où Joyce tentait de réaliser un livre qui représentât à la fois une image de l'univers et une œuvre pour un « lecteur idéal affecté d'une insomnie idéale ».

Mais, même au sujet d'*Ulysse*, Joyce avait déjà déclaré que beaucoup des lettrines du *Book of Kells* possédaient le caractère d'un

chapitre entier de son livre, et il avait explicitement demandé que son œuvre fût comparée à ces miniatures.

Le chapitre de *Finnegans Wake* qui se réfère le plus clairement au *Book of Kells* est celui qu'on désigne conventionnellement sous le titre de « Manifeste d'Alp ». Ce chapitre raconte l'histoire d'une lettre trouvée sur un tas de fumier, et cette lettre est vue comme le symbole de toute tentative de communication, de toute la littérature du monde, et de *Finnegans Wake* lui-même. La page du *Book of Kells* où Joyce puise le plus d'inspiration est la *tenebrous tunc page* (folio 124e). Or, si l'on permet au regard de s'égarer sur cette page en lisant simultanément, quitte à sauter des lignes, un peu du texte de Joyce, on a l'impression de faire une expérience multimédiatique où la langue reflète les images des miniatures et où les images des miniatures réveillent des analogies linguistiques.

Joyce parle d'une page où *every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of the time*. Il parle d'un *steady monologue of interiors* où *a word as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse affected for certain phrases of Etruscan stabletalk*, faite d'*utterly unexpected sinistrogyric return to one peculiar sore point in the past [...], indicating that the words which follow may be taken in any order desired*.

Que représente donc le *Book of Kells* ? Le manuscrit ancien nous parle d'un monde fait de sentiers qui bifurquent dans des directions opposées, d'aventures de l'esprit et de l'imagination qui ne peuvent être décrites. Il s'agit d'une structure où chaque point peut être relié à n'importe quel autre, où il n'y a ni points ni positions mais seulement des lignes qui rattachent, dont chacune peut être interrompue à n'importe quel moment, car elle reprendra immédiatement et suivra le même parcours. Cette structure n'a ni centre ni périphérie. Le *Book of Kells* est un labyrinthe. Telle est la raison pour laquelle il a pu devenir, dans l'esprit excité de Joyce, le modèle d'un livre infini encore à écrire, lisible seulement par « un lecteur idéal affecté d'une insomnie idéale ».

Mais en même temps, le *Book of Kells* (comme *Finnegans Wake*, son descendant) représente le modèle de la langue humaine et, peut-être, celle du monde dans lequel nous vivons. Peut-être vivons-nous à l'intérieur d'un *Livre de Kells* en croyant vivre dans l'*Encyclopédie* de Diderot. Aussi bien le *Book of Kells* que *Finnegans Wake* sont la meilleure image de l'univers tel qu'il est présenté par la science contemporaine. Ils sont le modèle d'un univers en expansion, peut-être fini et pourtant illimité, point de départ

d'interrogations infinies. Ce sont des livres qui nous permettent de nous sentir des hommes et des femmes de notre temps, même si nous naviguons sur les mêmes mers périlleuses qui ont conduit saint Brendan à la recherche de cette Île perdue que le *Book of Kells* chante à chaque page, tout en nous invitant et en nous inspirant à continuer notre effort pour exprimer de façon parfaite le monde imparfait où nous vivons.

Jim le *bachelor* n'était nullement inaccompli, car il avait vu, fût-ce comme à travers un brouillard, quel devait être son objectif et ce que nous devons comprendre : que l'ambiguïté de nos langues, l'imperfection de nos idiomes n'illustraient pas la maladie post-babélieenne dont l'humanité devait guérir, mais la seule opportunité que Dieu eût donnée à Adam, l'animal parlant. Comprendre les langages humains, imparfaits et en même temps capables de réaliser cette suprême imperfection que nous appelons poésie, constitue la seule conclusion de toute recherche de la perfection. Babel n'a pas été un accident : nous vivons dans la Tour depuis les origines. Le premier dialogue entre Dieu et Adam s'est peut-être tenu en *finneganian*, et c'est seulement en retournant à Babel et en acceptant notre seule possibilité que nous pourrions trouver notre paix et affronter le destin de la race humaine.

Toute cette histoire a commencé à Dublin, quand un garçon a été pris par l'obsession des images du *Book of Kells* et peut-être de celles des Livres de Durrow, de Lindisfarne, de Dun Cow...

Once upon the time there was a Dun Cow coming down along the maze and this Dun Cow that was down along the maze met a nicens little boy named baby Jim the bachelor...

1. Conférence prononcée sous le titre « A Portrait of the Artist as a Bachelor », le 31 octobre 1991, au University College de Dublin, pour commémorer l'attribution du diplôme de *bachelor of Arts* à James Joyce. La version anglaise est maintenant disponible in U. Eco et L. Santoro Brienza, *Talking of Joyce* (University College Dublin Press, 1998).

2. Cf. Ellmann 1959 : 559. Pour les rapports entre le *Book of Kells* et *Finnegans Wake*, cf. Campbell Robinson 1947 et Atherton 1960. Cf. aussi le témoignage de Gilbert 1957 : 33.

3. Pour le texte des *Hisperica famina*, cf. Herren, éd. (1974 et 1987).

4. En traduisant librement : « Si grande est la barbarie des écrivains, et il y a tant de discours rendus confus par des vices de style qu'on ne comprend plus ni qui parle ni de quoi il parle. Tout se gonfle et retombe comme un serpent malade qui se rompt en tentant ses volutes. Tout s'embrouille en nœuds verbaux inextricables, et il faudrait répéter avec Plaute : "Ici, personne ne peut comprendre, hormis la Sybille." Mais à quoi servent ces embrouillaminis de mots ? »

5. *Et sunt ferme innumerabilia marinarum genera beluarum, quae tam enormibus corporibus magnorum ad instar montium vastas undarum moles et deseruta funditus contorquent pectoribus maria, dum cursus ad dulcia fluviorum freta dirigunt, et spumosos natando gurgites magno perturbant murmure [...]. Et ita enormi membrorum mole agitata tenus litore aequora tremebundo gurgite verrunt, ut tam spectaculum intentibus quam horrore praebeant.* (*Liber monstruorum de diversis generibus*, publié sous la direction de Corrado Bologna, Milan, Bompiani, 1977.)

6. Il est singulier que les quatre principaux codex par lesquels son œuvre nous est parvenue proviennent d'écoles carolingiennes où prédominait la culture irlandaise (cf. Ferrari, 1979).

Le livre de Lindisfarne : une proportion disproportionnée, et tant de lumière¹

Comment feuilleter les pages enluminées de l'évangile de Lindisfarne ? De manière naïve, en les appréciant pour ce qu'elles sont, ou en tentant de comprendre l'environnement dans lequel il est né et le goût auquel il répond ?

Thomas d'Aquin avait synthétisé les principes de l'esthétique médiévale en une définition fameuse (qui, du reste, puisque nous parlons de l'Irlande, est celle qu'a reprise le jeune Joyce pour fonder sa propre vision de l'art dans *Portrait of the Artist as a Young Man*) :

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio ; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas : unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

Ce qui signifie qu'à la beauté concourent trois conditions ou caractéristiques : l'intégrité, parce que nous trouvons laides les choses incomplètes, la proportion et la clarté ou splendeur des couleurs.

Thomas réitérait les définitions qui, provenant de l'Antiquité classique, avaient été reprises de façons différentes par ses prédécesseurs au cours des siècles médiévaux. Ce qu'est la proportion relève de l'intuition : il s'agit d'un critère d'origine pythagoricienne ; et quant à l'intégrité, il est souvent répété dans les textes du Moyen Âge que l'homme mutilé perd sa beauté. En réalité, le concept était plus complexe, et par intégrité on entendait que toute chose naturelle devait se conformer aux limites précises fixées

par les lois de l'espèce, en vertu desquelles un chien de la taille d'un éléphant ne pouvait être que laid, de même qu'une pomme de la taille d'un potiron. Et le critère était étendu aux œuvres d'art. De la *claritas*, nous parlerons plus loin.

J'ai cité les critères de la beauté typiques du Moyen Âge pour suggérer que les chefs d'œuvre de l'art irlandais et celtique en général, qui ont vu le jour dans les Îles britanniques au cours des derniers siècles du premier millénaire, semblent trahir tout critère de proportion et d'intégrité.

Déjà dans le monde latin, on avait opposé le style dit « asien » (et plus tard « africain ») au style dit « attique », et certains ont observé qu'il s'agissait dès cette époque d'un débat entre style classique et esthétique baroque. Pour Quintilien, le style classique doit tendre au sublime mais non au téméraire, à la grandeur mais non à l'emphase, et Vitruve se plaignait qu'on représentât trop souvent des monstres au lieu de figures clairement définies. Dans les débuts de la culture chrétienne, saint Jérôme s'était élevé contre ce style où « tout se gonfle et retombe comme un serpent malade qui se rompt en tentant ses volutes » et où « tout s'embrouille en nœuds verbaux inextricables ». Et, des siècles plus tard, on connaît l'invective de saint Bernard contre les monstres qui ornaient les chapiteaux des abbayes clunisiennes.

Bernard semblait s'opposer (non sans en subir le charme) aux violations des principes de proportion et d'intégrité qui avaient peuplé l'imaginaire hellénistique et chrétiens : des violations qui envahissaient les textes des bestiaires, se manifestaient dans des centaines de miniatures et de *marginalia*, et apparaissaient même sur les portails des cathédrales. Il s'agissait (et seule une liste à peu près complète peut restituer le sentiment de « disproportion » qui animait le monde de la tératologie médiévale) des Acéphales, avec des yeux sur les épaules et deux trous sur la poitrine en lieu et place de nez et de bouche ; des Androgynes, avec une seule mamelle et les organes génitaux des deux sexes ; des Artabans d'Éthiopie, qui marchaient la tête penchée en avant comme des brebis ; des Astomates, qui en guise de bouche n'avaient qu'un petit orifice et se nourrissaient au moyen d'un roseau ; des Astomores, sans bouche du tout, qui ne se nourrissaient que d'odeurs ; des Bicéphales ; des Blemmyes sans tête mais avec des yeux et une bouche sur la poitrine ; des Centaures ; des Licornes ; des Chimères, bêtes triformes à tête de lion, partie postérieure de dragon et partie médiane de chèvre ; des Cyclopes ; des Cynocéphales à tête de chien ; des femmes à dents de sanglier, avec des cheveux jusqu'aux pieds et une queue de vache ; des Griffons au corps d'aigle sur le

devant et de lion derrière ; des Ponces, aux jambes droites et sans genoux, qui avaient des sabots de cheval et le phallus sur la poitrine ; d'autres êtres à la lèvre inférieure si grande qu'ils s'en couvraient la tête pour dormir ; de la Leucrocoque à corps d'âne, postérieur de cerf, poitrine et cuisses de lion, pieds de cheval, corne unique et fourchue, bouche fendue jusqu'aux oreilles d'où sortait une voix presque humaine, et en place de dents un seul os ; de la Manticore, avec trois rangées de dents, un corps de lion, une queue de scorpion, des yeux bleus, une carnation rouge sang et un sifflement de serpent ; des Panotéens, aux oreilles si grandes qu'elles leur descendaient jusqu'aux genoux ; des Phytes, au cou et aux pieds interminables et aux bras en forme de scie ; des Pygmées, toujours en lutte contre les grues, hauts de seulement trois empan, qui vivaient sept ans au plus et se mariaient et enfantaient à six mois ; des Satyres, au nez crochu, avec des cornes et un postérieur de bouc ; de serpents à crête sur la tête qui marchaient sur des pattes et ouvraient toujours grand leur gueule d'où dégouttait leur venin ; de rats grands comme des lévriers, que ne pouvaient capturer que des molosses, car ils étaient trop redoutables pour les chats ; d'hommes qui marchaient sur les mains, ou qui marchaient sur les genoux et n'avaient que huit orteils ; d'hommes avec deux yeux devant et deux autres derrière ; d'hommes aux testicules si grands qu'ils leur tombaient sur les genoux ; des Sciapodes, hommes à une seule jambe sur laquelle ils couraient très vite et qu'ils dressaient au-dessus d'eux pour dormir à l'ombre de leur unique et immense pied.

Ainsi, tout en célébrant la proportion et l'intégrité, le Moyen Âge subissait le charme de l'immense, du difforme et du disproportionné. Et ce sentiment s'impose justement dans ce style qui fleurit tant dans les arts plastiques que dans la littérature des Îles britanniques de la seconde moitié du premier millénaire, et qu'on a défini comme *esthétique hispérique*.

Le texte le plus célèbre de cette esthétique est celui des *Hisperica famina*, une série de compositions poétiques (probablement rédigées comme exercice rhétorique dans quelque *scriptorium* monastique), qui contient des descriptions d'objets, d'événements et de phénomènes naturels. Aucun lecteur accoutumé au latin classique, ou même à celui de la décadence et des premiers textes chrétiens, ne pouvait comprendre ce torrent impétueux de néologismes nés d'étymons hébraïques, de racines celtiques et de Dieu sait quelles influences barbares. Il suffira de quelques exemples qui, me semble-t-il, pourront évoquer sinon des images précises, du moins le fourmillement d'images qu'on voit dans l'évangile de Lindisfarne et d'autres manuscrits irlandais comme le *Book of Kells*.

Ainsi cette description de la mer :

*Gemellum neptunius collocat ritum fluctus :
protinus spumaticam pollet in littora adsisam
refluamque prisco plicat recessam utero.
Geminum solita flectit in orgium discurrimina :
afroniosa luteum uelicat mallina teminum,
marginosas tranat pullulamine metas
uastaque tumente dodrante inundat freta,
arboreos tellata flectit hornos in arua.
Assiduas littoreum glomerat algas in sinum,
patulas eruit a cautibus marinas,
illitas punicum euellit conchas,
belbecinas multiformi genimine harenosum euoluit effigies
ad portum,
fluctuagaque seropheas uacillant aequora in termopilas
ac spumaticum fremet tumore bromum.*

N'osant tenter une traduction, je me bornerai à proposer celle, en anglais, de Herren éd. (1974) :

*Neptune's flood has a double movement :
continually it propels the foamy tide to the shore
and enfolds it within its ancient womb as it flows
backwards.
It directs its customary double motion to a double
purpose :
the foamy tide covers the muddy land,
crosses the shore's boundaries in its burgeoning,
and floods vast channels in a swelling tiding wave.
It bends the white ash trees toward the earthen fields,
heaps up mounds of algae on the shore of the bay,
uproots open limpets from the rock,
tears away purple-coloured conchs,
spins the body of beasts toward the sandy harbour in
great profusion,
the billowing waters undulate toward the canyons of
rock,
and the foaming storm roars as it swells.*

Et, pour arriver à l'évangile de Lindisfarne, cette description d'une tablette à écrire (et de nouveau j'en reste à la traduction Herren) :

De tabula

*Haec arborea lectis plasmata est tabula fomentis,
quae ex altero climate caeream copulat lituram.*

Defidas lignifero intercessu nectit colomellas,

*In quis compte iusit c[a]el[*l*]atura.*

*Aliud iam latus arboreum maiusculo ductu stipat situm,
uaria scemicatur pictura
ac comptas artat oras.*

About the Writing Tablet

*This wooden tablet was made from choice pieces,
it contains rubbing wax from another region.*

*A wooden median joins the little divided columns,
on which a lovely carving has played.*

*The other side has a somewhat larger area of wood,
it is fashioned with various painted designs
and has decorated borders.*

Dans sa monumentale histoire de l'esthétique médiévale (1946), Edgar De Bruyne s'attarde longuement sur le style hispérique du haut Moyen Âge et cite un vers des *Hisperica famina* où, pour décrire une plénitude de joie, l'auteur dit *amplia pectoralem suscitatur vernia cavernam*, « une ample joie soulève les cavernes de ma poitrine ». Il rattache cette page à l'avertissement d'Horace sur le danger d'unir à une tête humaine une nuque de cheval et établit un parallèle entre ces exercices verbaux et les entrelacs des miniatures irlandaises. Il repère tout de suite la violation de la proportion et de l'intégrité dans un style où le détail devient essentiel et où une richesse exubérante de lignes décoratives s'impose non pour mettre en relief le thème du texte qu'elles commentent, mais par amour de l'ornement en soi. De Bruyne donne à comprendre (même s'il ne le dit pas) qu'ici, nous sommes confrontés à la seule manifestation médiévale du principe de « l'art pour l'art », de l'arabesque façonnée par amour de l'arabesque, ce qui nous semble un critère plutôt moderne.

Il faut dire que De Bruyne, dont la préférence pour le style classique est évidente, se montre troublé et choqué (au moins autant que saint Bernard) par ces labyrinthes visuels où l'on se perd comme dans une forêt (peut-être la *selva oscura* dans laquelle se perdra Dante des siècles plus tard), et les compare justement aux labyrinthes verbaux des textes hispériques, où les épithètes se multiplient comme, dans la miniature, s'accumulent les courbes sinueuses et les enroulements serpents d'où émergent des formes

zoomorphes et humanoïdes, des oiseaux, des chats stupéfaits, des queues sans corps. « L'énigme verbale qui se cache sous la périphrase se retrouve dans les miniatures dont l'énigme plastique se développe le long de courbes interminables. » Et de citer le jugement d'Angelo Mai qui, dans son introduction aux *Hisperica famina* dans la *Patrologia latina* (PL, 90, col. 1188), parle de « *stylus autem operis tumidus, abnormis, exorbitans, obscurus ac saepe inextricabilis* ».

Enfin, beaucoup ont vu dans la miniature irlandaise non seulement la disproportion, mais aussi le manque d'*integritas*. Un historien éminent comme Richard Hamman² observait qu'au goût de la composition organique se substituait dans la miniature irlandaise celui d'une répétition indéfinie de signes géométriques, « au lieu de construire un tout cohérent et organisé ».

Ce qui frappe dans ces jugements est qu'ils semblent méconnaître que, dans les miniatures, l'entrelacs est au contraire un chef d'œuvre de proportion. Au lecteur curieux et fasciné par les labyrinthes de l'évangile de Lindisfarne, je conseillerai d'aller sur l'Internet et d'entrer le mot « entrelacs » : il trouvera un certain nombre de sites qui proposent des instructions et des modèles géométriques pour la construction d'entrelacs, et verra ainsi que sous ces floraisons de volutes apparemment sans règle se cache une série de schémas mathématiques tout à fait rigoureux, en sorte qu'il est possible de composer des entrelacs très compliqués au moyen d'un simple ordinateur. Si je le signale, ce n'est pas pour réduire l'imagination des miniaturistes de Lindisfarne à de pures fonctions informatiques, mais pour souligner (comme je l'avais déjà suggéré) que toute époque a son propre critère de proportion, et qu'en conséquence la miniature d'Irlande et de Northumbrie, loin de violer ce critère, le réalisait à sa façon.

Du reste, même De Bruyne, au-delà de son refus dû à des préférences de goût, n'est pas parvenu à se soustraire à l'enchantement de ce « beau chaos », de ce « torrent capricieux », de ce « désordre élémentaire et pourtant rythmé comme les vagues de la mer, les souffles du vent, le fracas de la tempête ». Cette mer est faite de cristaux de neige.

Pourquoi De Bruyne voit-il ce chaos comme beau ? Parce que dans ces miniatures est réalisé au suprême degré le troisième critère de la beauté : la *claritas*, ou *suavitas coloris*.

Le Moyen Âge était amoureux des couleurs simples, nettes,

éclatantes, et les miniatures de Lindisfarne sont un triomphe de la couleur où les diverses teintes sont à l'état élémentaire, mais où leur proximité, leurs contrastes, leur composition explosent en une symphonie fulgurante de rouges, de bleus, de jaunes, de blancs et de verts, où la splendeur naît de l'accord d'ensemble au lieu d'être déterminée par une lumière enveloppant les choses de l'extérieur ou faisant chatoyer les couleurs au-delà des limites de la figure. Ici, la lumière semble irradier de la page et éblouit comme des pierres précieuses étincelant sur un calice en bronze, ou comme les écailles d'un serpent monstrueux et terrible.

Je crois qu'une personne qui feuilleterait ce livre sans intentions philologiques pourrait éprouver les mêmes émotions que Des Esseintes, le protagoniste d'*À rebours* de Huysmans, quand il dépose sur un somptueux tapis sa tortue transformée en parure artificielle. Pour ceux qui ne la connaissent pas, ou ne s'en souviennent plus, l'histoire est celle-ci.

Des Esseintes s'est enfermé dans sa maison de campagne pour s'isoler du monde et s'accorder toutes les voluptés d'un décadent, dans un univers purement artificiel d'où la nature est exclue et où ne règne que le goût de l'art pour l'art. Après s'être enivré des saveurs corrompues du latin de la décadence et des premiers siècles chrétiens (ignorant, hélas, le style hispérique), il s'est passionné pour un tapis oriental, et, suivant le scintillement de reflets argentés qui s'élève de la trame jaune et violette de la laine, il se dit qu'il serait beau de poser sur cette surface quelque chose qui bouge et ravive la vivacité des teintes. Il acquiert donc une grande tortue et en fait dorer le dos de la carapace.

D'abord, cet effet le réjouit, comme s'il voyait un rutilant bouclier wisigoth aux plaques imbriquées par un artiste barbare. Mais ensuite, il décide qu'il faut faire briller encore davantage cette cuirasse et, prenant pour modèle les fleurs multicolores d'un dessin japonais, il décide de l'incruster de pierres précieuses. Il écarte aussitôt le diamant, trop commun et bourgeois, et pour la même raison l'émeraude, le rubis, le topaze, l'améthyste et le saphir, et se met en quête de pierres plus rares.

Les feuilles furent serties de pierreries d'un vert accentué et précis : de chrysobéryls vert asperge, de péridots vert poireau ; d'olivines vert olive, qui s'épanouirent en branches en amaldine d'ouwavorite d'un rouge violacé, jetant des paillettes d'un éclat sec de même que ces micas de tartre qui luisent à l'intérieur des futaies. Pour les fleurs [...], il usa de la cendre bleue [...]. Il

choisit exclusivement des turquoises de l'Occident, des pierres qui ne sont, à proprement parler, qu'un ivoire fossile, imprégné de substances cuivreuses et dont le bleu céladon est engorgé, opaque, sulfureux, comme jauni de bile. Ce fait, il pouvait maintenant enchâsser les pétales de ces fleurs épanouies au milieu du bouquet, de ses fleurs les plus voisines, les plus rapprochées du tronc, avec des minéraux transparents, aux lueurs vitreuses et morbides, aux jets fiévreux et aigres. Il les composa uniquement d'yeux de chat de Ceylan, des cymophanes et de saphirines. Ces trois pierres dardaient en effet des scintillements mystérieux et pervers, douloureusement arrachés du fond glacé de leur eau trouble [...]. Et la bordure de la carapace ? [...] Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner : pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge acajou ; l'aigue-marine, vert glauque ; le rubis-balai, rose vinaigre ; le rubis de Sudermaine, ardoise pâle.

Arrêtons la description de ce travail raffiné de joaillerie décadente. L'effet final est désormais satisfaisant pour Des Esseintes, quand, au bout de quelques jours, la tortue, rendue malade par toutes ces richesses minérales, meurt. Disons au revoir à Des Esseintes et ne nous laissons pas prendre à ses langueurs de Bas-Empire. Une fois la tortue morte et le tapis de Des Esseintes disparu, il nous reste les pages de l'évangile de Lindisfarne, et je crois que nous pouvons nous sentir autorisés à les feuilleter avec le même goût du merveilleux, même si elles n'ont pas été imaginées par des esthètes maniaques de l'esthétique, mais par des moines dont la seule intention était de célébrer la parole divine.

Du reste, on pourrait rêver à ces miniatures en y voyant plutôt l'équivalent d'un autre chef d'œuvre de l'imagination irlandaise, comme si elles étaient la traduction visuelle du *Finnegans Wake* de Joyce (que des pages de ce genre ont certainement inspiré³).

Mais peut-être vaut-il mieux retourner aux pays et au climat où ces pages ont été enluminées et tenter d'en retrouver, intacts, le parfum, et la joie de la *claritas*, et le sentiment aventureux d'une proportion exubérante. On comprendra alors que sur ces parchemins se réalise, sur le mode propre à l'imagination hispérique, un principe d'*integritas* : le livre enluminé représente une manière organique d'alterner les images presque réalistes des évangélistes et un jeu – décoratif seulement en apparence – de motifs géométriques et fantastiques qui ont la même fonction que les calices et les patènes incrustés de pierreries, les parements damassés et les reliquaires d'ivoire et d'argent. Ce sont autant de

façons, très médiévales et monastiques, de chanter les louanges de Dieu et de glorifier le texte sacré. Il s'ensuit que cette cérémonie presque liturgique, faite de mots murmurés dans des prières et dans des chants, de lumière et de mise en scène sacrée, est organiquement parfaite.

Et il adviendra peut-être (qu'on m'excuse si, pour garder la citation intacte, je violente les règles de la syntaxe) qu'*amplia pectoralem suscitavit vernia cavernam*.

1. Les pages qui suivent sont une version réduite d'un texte écrit pour l'édition Facsimile Verlag du *Book of Lindisfarne*.

2. *Geschichte der Kunst*, Berlin, Knauer, 1932.

3. Cf. à ce propos, dans le même volume, l'essai consacré à Joyce et à l'esthétique hispérique.

Réflexions sur les techniques de la citation au Moyen Âge¹

Quand, en 968, Liutprand de Crémone se rend en ambassade à Constantinople, il n'est d'emblée pas très bien disposé à l'égard des Byzantins, et, s'il l'avait été, ces derniers se seraient mis en quatre pour lui être désagréables. Ses préventions nous sont révélées par la façon dont il parle de l'imbuvable vin des Grecs (car il reste apparemment imperméable aux délices du résiné) et le portrait qu'il nous fait de Nicéphore II Phocas, qui n'était probablement pas très beau, mais peut-être pas aussi hideux et difforme que nous le décrit Liutprand :

[...] pygmaeum, capite pinguem atque oculorum parvitate tapinum, barba curta, lata, spissa et semicana foedatum, cervice digitali turpatum [...] colore Aethiopem « cui per mediam nolis occurrere noctem », ventre extensum, natibus siccum, coxis ad mensuram ipsam brevem longissimum, cruribus parvum, calcaneis pedibusque aequalem [...], pallido ornamento indutum, Sicioniis calceamentis calceatum, lingua procacem, ingenio vulpem, periurio seu mandacio Ulyxem².

Mais pour toute une série d'observations, nous devons lui accorder crédit. Le fait, par exemple, qu'en arrivant dans cette capitale célèbre pour son faste et ses richesses, il s'aperçoit qu'empereur et dignitaires portent de vieux vêtements élimés et décolorés. Non seulement le peuple, mais aussi les grands personnages sont habillés de tuniques trouées à force de vétusté. Même au sein des splendeurs de Byzance, le Moyen Âge est une époque de pénurie et on ne jette pas un vêtement, même de parade,

tant qu'il ne tombe pas définitivement en lambeaux. Du reste, on a relevé combien étaient dispendieusement inutiles les miracles dont parlent les légendes médiévales, attendu qu'il fallait l'intervention d'un saint pour repêcher la faucille d'un paysan tombée dans un puits ; mais il ne pouvait en être autrement à une époque où le fer était devenu rare, en sorte qu'il fallait utiliser et réutiliser les instruments et les outils jusqu'à ce qu'ils attinssent un état d'usure totale. Ce qui suffit à qualifier ces siècles, au moins du point de vue de la culture matérielle, comme des siècles dominés par la pratique du réemploi.

Toutefois, moi qui ne suis pas expert de la culture matérielle et moins encore du haut Moyen Âge, mais plutôt (à la rigueur) de problèmes sémantiques, je me pose des questions sur le terme « réemploi », qu'il soit utilisé pour la culture matérielle ou qu'on l'emploie (et le réemploie), plus ou moins métaphoriquement (je ne sais pas encore jusqu'à quel point), pour la culture dite « haute » ; et donc, pour l'habitude médiévale de réutiliser un trésor de citations et d'autres matériaux classiques (du reste, même le récit de Liutprand est un bel exemple de frénésie citatrice, presque un collage de lieux communs classiques) et de recycler continuellement les idées et les paroles d'*auctoritates* millénaires ou séculaires, avec une certaine désinvolture et sans trop de préoccupations philologiques, parce que l'autorité avait un nez malléable.

J'ai passé mon enfance pendant la guerre ; j'ai donc connu moi aussi une époque de pénurie et j'ai été témoin des nombreux usages qu'on peut faire d'une veste. Pour commencer, elle peut passer de père en fils, et on parlera alors d'*usage prolongé*, comme dans le cas des Byzantins de Liutprand. Disons tout de suite que l'usage prolongé ne nous intéresse pas, sinon dans la mesure où, quand une paire de chaussures passe de père en fils, il faudra bien un jour la ressemeler, si bien que nous entrons alors dans la thématique du réemploi. De même, je ne crois pas que nous devions nous intéresser à la pratique que l'on appelle aujourd'hui recyclage, et qui est extrêmement ancienne. On *refond* depuis toujours les objets en métal, et, dès le bas Moyen Âge, une veste devenue importable pouvait être transformée en *parchemin de tissu*, c'est-à-dire en papier, comme aujourd'hui nous recueillons les bouteilles en plastique pour les recycler. Toutefois, le recyclage est un réemploi de matière informe, non de formes ; donc, d'objets plus ou moins reconnaissables, et en ce sens il ne me semble pas qu'il doive nous intéresser aujourd'hui.

On peut en revanche parler de réemploi quand une veste est retournée, et personne en mon temps ne s'étonnait que les vestes

des garçons aient les boutons à droite, car il s'agissait d'un réemploi de la veste paternelle. La même veste pouvait ensuite être réemployée pour un *raccommodage*, potentiellement invisible, puis, l'usure s'aggravant, pour un *rapiécage* , beaucoup moins acceptable pour les classes moyennes.

Si la veste avait dû être transformée en coupe-vent, pour travailler l'hiver dans les collines, on pouvait la réemployer pour un *rafistolage*, en lui ajoutant des éléments qui servaient à l'origine à autre chose, comme des lacets de chaussures pour en fermer hermétiquement le col ou des pièces d'autre tissu pour la garnir de grandes poches. Enfin, cette veste, désormais défunte en tant que telle, pouvait être réunie à des morceaux d'autres vestes ou d'autres objets en étoffe pour en faire une couverture, en sorte qu'en pareil cas on procédait à un réemploi par *patchwork* (qui n'est pas encore une refonte, mais un collage).

Nous ne prendrons pas non plus en considération cette forme moderne de réemploi philologique qu'est la *restauration*, où les éléments remplacés peuvent être plus nombreux que ceux d'origine, mais où l'on considère pourtant l'objet comme original parce qu'on a conservé la forme qu'il avait initialement. Toutefois, il existait dans le passé des formes de *restauration inaperçue*. Le modèle mythique de cette pratique est le navire de Thésée, sur lequel, au moins depuis Hobbes, se sont arraché les cheveux les logiciens et métaphysiciens intéressés par le problème de l'identité et de l'indiscernabilité des identiques. En admettant qu'au cours de ses innombrables navigations le navire de Thésée ait subi une foule de réparations, tantôt le remplacement d'un mât, tantôt celle d'une partie de la coque, tantôt celle des ancres, du pont et ainsi de suite, sommes-nous encore en présence du navire de Thésée quand cette embarcation n'est plus faite d'aucun élément d'origine, mais composée d'éléments parfaitement similaires aux précédents qui, au cours des siècles, les ont remplacés ? Les débats contemporains tendent à poser comme conditions minimales de l'identité (a) la persistance des mêmes rapports formels, (b) la progressivité ininterrompue de la série de changements, et (c) la reconnaissance légale continue (cf. Eco, 1997 : 280-284). Le Moyen Âge est peuplé de navires de Thésée dont on a oublié les innombrables restaurations, car elles n'étaient pas comprises comme des restaurations mais comme des *raccommodages* normaux et, dans l'idéal, invisibles.

Mais revenons au réemploi par patchwork, qui n'est pas invisible, car, par cette technique, nous nous rapprochons de la pratique célébrée par Lévi-Strauss qu'est le *bricolage* : celle où le *bricoleur*,

fouillant dans un trésor d'éléments préexistants, compose « avec les moyens du bord » des instruments et des machines asthmatiques et grinçantes, où la forme de l'objet réemployé ne disparaît pas mais où sa fonction d'origine est transformée. De ce nouvel objet, on voit la nature composite même si l'on a de la peine à reconnaître les composants. Ce pourrait être un bricolage d'utiliser la tunique de Nicéphore II Phocas comme drapeau, en la hissant au sommet d'un tronc qui ferait office de hampe. Mais le problème serait alors qu'en suivant ce drapeau, on se rendrait compte qu'il devait à l'origine s'agir d'une tunique et y trouver matière à réflexion (surtout si la tunique n'est pas celle de Nicéphore, mais celle, sans couture, du Christ, qui vivrait d'être drapeau et relique en même temps), ou l'oublier par enthousiasme précurseur, ou encore ne pas s'en apercevoir, parce qu'entre-temps la tunique se serait décolorée et, en flottant au vent, aurait perdu son contour initial.

Le Moyen Âge nous offre des exemples d'usage poursuivi jusqu'à l'usure de tout le répertoire d'idées de la culture classique ou de la tradition biblique : en se voulant héritiers des deux mondes, celui de Moïse comme celui d'Aristote, les hommes de ce temps trouvaient une fierté et un sentiment d'identité à vivre dans une culture de la continuité où, même s'ils étaient des nains qui voyaient au-delà de ce qu'avaient vu les géants, c'était sur leurs épaules qu'ils se tenaient sans rien renier de leurs leçons.

Mais, de même qu'une paire de chaussures ne peut passer de père en fils sans subir un jour un ressemelage, cette culture de la continuité vivait de retournements, de raccommodages et de rapiécages, à ceci près qu'elle les ignorait, estimant implicitement qu'ils n'altéraient pas la nature de l'objet d'origine. Qu'il suffise de penser aux opérations de rafistolage et d'ajustement auxquels procédaient les copistes et les scolastes en travaillant sur les textes, tout en les présentant toujours comme originaux. Tout texte traditionnel était pour les hommes du Moyen Âge un navire de Thésée, et l'est resté jusqu'à l'arrivée des philologues modernes, qui ont découvert qu'il y avait beaucoup de navires, mais qu'un seul était l'archétype à retrouver ou inférer.

La culture médiévale commence par la célébration mystique d'une opération de patchwork. Devant l'irruption des langues romanes et germaniques, le Moyen Âge à son aurore se rend compte de la blessure de la malédiction babélique, ignorée tant que le latin et le grec fonctionnaient comme langues véhiculaires aussi bien dans le domaine du savoir que dans celui du pouvoir. Ainsi naît l'utopie de retrouver une langue parfaite, qui, putativement, devrait être l'hébreu d'Adam, mais qui, *de facto* et pour des siècles (qu'on relise

le *De vulgari eloquentia* de Dante), est identifiée par chacun à sa propre langue, encore toute neuve. C'est au VII^e siècle qu'apparaît une première trace de notre thème : une tentative effectuée par des grammairiens irlandais pour définir les avantages de la langue vulgaire gaélique par rapport à la grammaire latine. Dans un ouvrage intitulé *Auraicept na n-Éces* (« Les Préceptes des poètes »), les auteurs nous renvoient aux structures d'édification de la tour de Babel, qui comportait neuf matériaux : l'argile et l'eau, la laine et le sang, le bois et la chaux, la poix, le lin et le bitume, lesquels correspondent aux nom, pronom, verbe, adverbe, participe, conjonction, préposition, interjection. En négligeant le décalage entre les neuf parties de la tour et les huit parties du discours, on comprend que la structure de la langue se voit comparée à la construction de celle-ci, car l'idée est que l'idiome gaélique constitue le premier et unique exemple de dépassement de la *confusio linguarum*. Les soixante-douze sages de l'école de Fenius programment la première langue codifiée après la dispersion, et le texte des *Préceptes* « décrit l'action de fondation de la langue [...] comme une opération de “retailage” effectuée sur les autres langues que les soixante-douze disciples avaient apprises après la dispersion [...]. C'est là que cette langue a été réglémentée, en sorte que ce qu'il y avait de mieux dans chaque langue, ce qu'il y avait de plus grand et de plus beau, a été retailé par l'irlandais³. » Cette langue aînée gardait une sorte de lien iconique entre les mots et les choses, non *malgré* le fait, mais *en raison* du fait qu'elle était un admirable collage de langues précédentes. Dante n'en jugera pas autrement, qui pensait son *volgare illustre* comme le résultat du juste amalgame entre ce qu'avaient jusqu'alors exprimé le mieux les dialectes imparfaits de la langue du si.

Pour en rester aux siècles d'avant l'An mille, qu'il suffise de considérer un texte comme le *Commentaire de l'Apocalypse* de Beatus de Liébana. Il est bourré de citations présentées comme fidèles et pourtant altérées, même si ce n'est que légèrement : changement d'un mot, suppression d'une incise, modification de la déclinaison. Nous savons quel succès eut le *Commentaire* de Beatus, lu comme la reprise fidèle d'une tradition interprétative ininterrompue sans que personne se préoccupât de remarquer que, par rapport à la tradition précédente, ses boutons étaient à droite.

Pourtant, Beatus procède aussi par patchwork quand il veut dessiner la figure de l'Antéchrist. Puisant à pleines mains dans des fragments de traditions, il nous trace l'image d'un personnage qui doit venir et que tous les calculs numérologiques lui désignent comme un restaurateur de la loi judaïque. Mais puisqu'il vit dans les

Asturies et voit depuis quelques années avancer dans la péninsule ibérique le véritable Ennemi de son époque, à savoir les Maures, il attribue à son Antéchrist le refus de boire du vin ; et, obsédé qu'il est par ce qu'on lui rapporte au sujet de sectes hérétiques ultrarigoristes, il lui impute aussi une horreur du sexe féminin (qui n'est ni judaïque ni musulmane) et la propension à prêcher la chasteté et la sobriété. Enfin, probablement sous l'influence d'autres sources et bien qu'il soit abstinent et abstème, il le qualifie d'*impurissimus*.

Une forme de rafistolage est l'ajustement par la traduction. Que les traductions changent avec le temps et que chaque traducteur successif veuille se montrer ou plus perceptif ou plus fidèle n'était pas une idée étrangère à l'esprit médiéval. Toutefois, au Moyen Âge, même si le traducteur change des choses et le dit, ses contemporains ne considèrent pas comme scandaleuses les divergences entre des traductions différentes.

Un des textes qui ont fasciné le haut et le bas Moyen Âge est le *De divinis nominibus* du pseudo-Denys. C'est sur cette œuvre que la civilisation médiévale mûrissante a trouvé les raisons de fonder une vision de l'univers, compris comme une cascade non seulement de bonté et de vérité, mais aussi de beauté. Mais cette interprétation s'est développée dans le temps. Quand le texte dionysien parle de *kalón* et de *kállos*, son premier traducteur, Ilduin (nous sommes en 827), traduit ainsi :

*Istud Benignum hymnificatur a sacris theologis, sicut **bonum**, sicut **bonitas**, sicut dilectio, sicut dilectum [...]. **Bonum** autem et **bonitas** non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummantem causa.*

Certes, le grec permettait à Ilduin de comprendre *kalón* dans le sens de « bon, bienséant, honnête », mais le traducteur semble craindre de parler explicitement d'une valeur comme la beauté, que la tradition n'avait pas encore définitivement incluse parmi les propriétés transcendantes de l'être. En revanche, quelques décennies plus tard (vers 860), Jean Scot Érigène, fasciné par une lecture esthétique de la cascade néoplatonicienne, traduit :

*Istud Optimum laudatur a sanctis theologis ut **bonum** et ut **pulchrum** et ut dilectio et ut dilectissimus [...]. **Bonum** autem et **pulchrum** non separandum in ipsa in uno omnia comprehendi causa.*

Un pas en avant, donc. Mais il faudra attendre le XII^e siècle pour que Jean Sarrasin traduise :

*Hoc Bonum laudatur a sanctis theologis et sicut **pulchritudo** et sicut **pulchrum** et sicut dilectio et sicut diligibile [...]. **Pulchrum** autem et **pulchritudo** non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit.*

Petite révolution. Comme l'observe De Bruyne (1946), entre le texte d'Ilduin et celui de Jean Sarrasin, il y a tout un monde, ou plutôt une période où, avec les transformations de la qualité de la vie, s'est accrue la sensibilité à la valeur esthétique. Mais le problème n'est pas celui-là : c'est que les commentateurs de ces traductions ne soulignent pas la nouveauté, mais brodent dessus comme si rien ne s'était passé. Saint Thomas, dans son commentaire des *Noms divins*, se sert de la traduction de Sarrasin tout en montrant qu'il connaît aussi la précédente (et celle de Robert Grosseteste, qui a suivi), et les utilise parfois dans le cours de son œuvre, mais sans s'attarder sur ce qui les différencie.

Il faut attendre Pic de la Mirandole pour qu'une nouvelle lecture des premiers versets de la *Genèse*, qu'il opère à la lumière de ses toutes nouvelles connaissances kabbalistiques, soit vue comme révolutionnaire, au point que dans l'*Heptaplus* (*Exp.* VII, *Caput* VII, *Exp. Primae Dictionis*) on trouve les mots : « *Rem dico mirabilem, inauditam et incredibilem.* »

Au Moyen Âge, personne n'aurait annoncé quelque chose d'incroyable, car pour que quelque chose fût tenu pour crédible il devait avoir été déjà dit par les autorités auxquelles on se bornait, avec bienveillance et en secret, à tordre légèrement le nez.

Cette attitude de respect à l'égard de l'autorité peut sembler typique de toute orthodoxie rigide ou de tout fondamentalisme, et on sait que, voilà quelques années, on ne faisait pas autrement dans les cercles marxistes les plus dogmatiques : chacun se rappelle la prudence des scoliastes du matérialisme dialectique ou les citations du *Petit Livre rouge* de Mao. Mais c'étaient des attitudes réservées pour ainsi dire aux analphabètes de la révolution. Aux conférences sur la doctrine, on savait très bien quand on cherchait à faire avancer la théorie en tenant compte de phénomènes qui n'existaient pas au temps du *Manifeste du parti communiste*. Alors qu'au Moyen Âge, la technique de réemploi ostensible d'idées et de termes traditionnels est une pratique commune même pour les esprits les plus affûtés et les plus courageux, et même les hérétiques qui

veulent subvertir et l'Église et le monde ne prétendent pas prêcher une doctrine nouvelle, mais interpréter l'ancienne comme il se doit.

Il suffit de penser à la différence entre la méthode philosophique de Descartes et celle de Thomas d'Aquin (et si je choisis ces deux exemples, c'est parce qu'un thomiste qui se voulait fidèle comme Maritain, et qui a passé sa vie à attribuer à saint Thomas des idées à lui et entièrement modernes, opposait Descartes aux scolastiques en déclarant qu'il était le premier à avoir conçu le philosophe comme un « débutant dans l'absolu »).

L'être, pour la scolastique et au premier chef pour Thomas d'Aquin, était « quod primum intellectus concipit quasi notissimum » (*De veritate*, I, 1). Puisqu'il y avait de l'être, il y avait l'homme, et le fait que l'homme fût un animal rationnel, et donc pensant, était une autre évidence qui agissait comme un paramètre pour toute autre définition possible. Descartes prend ces deux dogmes de la gnoséologie scolastique pour en vider et en retourner la fonction dans une opération que nous pourrions définir comme un bricolage orgueilleux. Qu'il y ait quelque chose est le premier objet de doute ; que l'homme pense apparaît comme une découverte sensationnelle qui résout tout, sur la base de laquelle (et uniquement sur cette base) on peut finalement hasarder qu'il y a de l'être. Le *cogito* cartésien est rempli de stupéfaction.

Voyons au contraire comment fonctionne une *quaestio* thomiste. Saint Thomas est malin et bien informé, il sait parfaitement que sur le sujet en discussion il existe des thèses différentes, et il les considère toutes, les « pour » et les « contre ». Puis il entreprend de les concilier et s'efforce de démontrer qu'il suffisait d'y réfléchir un peu et la solution serait apparue en harmonie avec toutes les précédentes, même si elles sont contradictoires entre elles.

On est fasciné par la façon dont Thomas manipule la notion traditionnelle selon laquelle sont belles les choses qui plaisent à la vue. Avant lui, beaucoup l'avaient dit ; mais plus on le disait, plus on pouvait parler d'esthétique psychologue, ou, comme pour Hugues d'Auvergne, d'esthétique émotionnaliste ; et dans tous les cas, la notion de *visio* renvoyait à l'acte physique de voir, comme cela se passe par exemple dans le *De perspectiva* de Vitellion. Saint Thomas n'entend pas nier cette tradition, mais il ne veut pas non plus dire des choses différentes de celles que disait son maître Albert le Grand, qui affirmait que « *ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas* » (*Super Dionysium* IV, 72), mais ajoutait « *etiamsi a nullo cognoscatur* » (*ibid.* IV, 76), en sorte que la capacité de reconnaître la *replendentia*

formae n'était pas constitutive de la beauté en tant que telle, car celle-ci dépendait uniquement de la cause formelle.

Saint Thomas reprend tranquillement les idées traditionnelles sur la vision en se servant d'une formule qui peut apparaître comme une simple insistance historico-sociologique (« *pulchra enim dicuntur quae visa placent* » [S. Th. I, 5, 4 ad 1], et non pas, radicalement comme dans la falsification de Maritain, « *pulchrum est id quod visum placet* ») ; et pour le reste, il semble s'en tenir à des définitions qu'Albert n'aurait pas contestées, comme « *ad pulchritudinem tria requiruntur. Primum quidem integritas [...]. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas.* »

Mais justement ici, après deux points, il observe : « *unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur* » (S. Th. I, 38, 9). De nouveau, il semble rapporter une opinion courante, dont il se lave les mains ; mais cet *unde* est suspect, car il semble être la preuve décisive de la définition formelle qu'il vient de donner. En effet, si l'on relit la *quaestio* I, 5 où apparaît la phrase « *pulchra enim dicuntur quae visa placent* », là aussi l'insistance socio-culturelle est quelque chose de plus : elle corrobore le fait que si « *bonum respicit appetitum* », parce que « *est enim bonum quod omnia appetunt* », alors « *pulchrum autem respicit vim cognoscitivam* ». Et la proportion dont on parle si souvent dans toute la scolastique n'est, dans ce passage, pas seulement une propriété de l'objet, mais aussi la proportion entre ces propriétés et nos sens, et non seulement nos sens, mais encore toute *virtus cognoscitiva*. Ainsi s'accomplit une double opération : d'un côté, la définition du beau est rattachée à notre capacité de le percevoir ; de l'autre, un fait acquis (et il est acquis dans le lexique thomiste) que le terme *visio* n'indique pas seulement la vision sensible, mais aussi tout type de connaissance. Pourtant, la formulation de Thomas ne donne pas explicitement tort aux célébrations traditionnelles de la vision sensible, ni à Albert, non plus qu'elle ne conteste avec évidence Augustin, qui, en se demandant si les choses sont belles parce qu'elles donnent du plaisir ou donnent du plaisir parce qu'elles sont belles, penchait pour la seconde explication (*De vera religione* 32, 19). Au vrai, dire que l'expérience de la beauté dépend de notre *vis cognoscitiva* n'exclut pas que ses conditions formelles subsistent *etiamsi a nullo cognoscatur*. Elles sont là, prêtes à être connues de nous, comme le voulaient Augustin et Albert, mais, sans notre connaissance (qui n'est pas seulement perception, mais aussi jugement), c'est comme si elles n'y étaient pas. Ce que voulait Thomas.

En somme, Thomas innove, mais fait tout pour que ce qu'il dit soit vu comme une répétition des idées des maîtres. Et il y réussit à

tel point que le commentaire de Denys où Albert dit le contraire de Thomas a été considéré pendant des siècles comme un opusculum thomiste, jusqu'à ce que, à une époque récente, il fût relégué parmi les *Opuscula spuria*, mais par des philologues et des historiens modernes, portés par nature à flairer ce qui est nouveau.

La théorie thomiste du beau est un bel exemple non de patchwork, parce que l'hétérogénéité des éléments réemployés n'est pas évidente, mais de bricolage, parce que la machine fonctionne comme si tous ses éléments avaient été conçus à cette fin.

Par rapport au bricolage tel que nous le concevons aujourd'hui, le bricolage thomiste et médiéval en général présente cependant une autre caractéristique : celui qui voit la machine fonctionner doit (a) reconnaître les éléments tirés du trésor de l'instrumentaire traditionnel et intemporel, mais, bien qu'il se rende compte qu'ils proviennent d'un contexte différent, (b) il doit penser qu'ils accomplissent encore leur fonction d'origine, comme si de quelque façon ils avaient été initialement conçus à cette fin, ou comme si le bricoleur, pliant les éléments à cette nouvelle fonction, n'avait fait qu'interpréter comme il se devait l'intention de leur concepteur.

Mon cher papa, qui n'était pourtant pas croyant (ou alors dans les termes d'un théisme vague et presque illuministe), passait chaque année tout le mois de décembre à construire une crèche merveilleuse. C'était un bel exemple de bricolage, car, à part les santons, tout était fait de sa main, l'étable, les maisonnettes, les rochers, les collines, et il utilisait vraiment « les moyens du bord », peignant et recouvrant de crins de balai une boîte à chaussures ou enchâssant dans la mousse (ramassée ailleurs) une cuvette en métal où il avait fait durcir des berges en ciment pour obtenir un ruisseau et un petit lac.

Mais une année, papa avait eu une idée grandiose : faire jaillir d'un rocher de l'eau courante, qui coulait entre les berges du ruisseau, se déversait dans le lac et de là, souterrainement, revenait à sa source. Pour faire fonctionner ce mouvement perpétuel, il avait eu recours à un instrument, peut-être déjà désuet dans les années trente : une sorte de cylindre en verre d'où sortaient des tubes de caoutchouc et qui servait pour les clystères. Naturellement, l'appareil était caché sous la plate-forme qui soutenait la représentation sacrée et on n'en voyait que l'effet miraculeux. Mais quand mon père ne résistait pas à la tentation de montrer son dispositif aux visiteurs admiratifs, tous le complimentaient chaleureusement d'avoir su plier à des fonctions nouvelles et hautement nobles un appareil dont la destination d'origine était

beaucoup plus prosaïque.

Mon père était un enfant des siècles modernes. S'il avait été un homme du Moyen Âge, il se serait mis en quatre pour démontrer aux présents qu'en utilisant ainsi l'instrument, il ne faisait qu'obtempérer aux volontés réelles de ceux qui l'avaient inventé et ne se démarquait en rien de son usage traditionnel (et ceux qui s'en étaient servis pour des fins sans rapport avec Noël auraient mal compris ce que voulaient les géants qui l'avaient pensé et sur les épaules desquels ils étaient hydrauliquement assis).

Ainsi entrons-nous dans le vif de l'idéologie médiévale du réemploi. Pour les hommes du Moyen Âge, parvenir à démontrer qu'une pensée était ancienne était un signe de fiabilité. Si la pensée était nouvelle, ils s'efforçaient non seulement de le faire oublier, mais de l'oublier eux-mêmes.

Revenons à notre cher Beatus de Liébana. Son commentaire est précédé d'un prologue, qu'il attribue à saint Jérôme. En réalité, comme on l'a bien établi⁴, au moins un chapitre est de Priscillien d'Ávila. Opération hardie, car non seulement Priscillien n'était pas un saint, mais il avait été exécuté pour hérésie et pratique de la magie, même si, dans ses écrits, son hérésie ne semble pas des plus évidentes.

Donc, un texte A, d'un auteur que nous ne qualifierons pas de nouveau (car Priscillien était un contemporain de saint Jérôme), mais au moins suspect d'hétérodoxie, est présenté comme s'il s'agissait d'un texte B, d'un auteur insoupçonné. Et sur ces bases, il est accepté comme véridique.

Examinons maintenant un autre épisode d'attribution fallacieuse, qui se situe aux origines de ce que nous avons coutume de définir comme l'ère moderne. Je parle des *Hieroglyphica* d'Horapollon. Quand, en 1419, Cristoforo de' Buondelmonti acquiert sur l'île d'Andros le manuscrit grec des *Hieroglyphica*, Marsile Ficin et d'autres le lisent en le prenant pour une œuvre d'Hermès Trismégiste et l'interrogent comme une source inépuisable de sagesse (et peu importe qu'aujourd'hui nous sachions que le texte est une compilation hellénistique tardive, peut-être du ve siècle de notre ère, rédigée par quelqu'un qui, à cette époque, ne comprenait plus rien aux hiéroglyphes).

Les *Hieroglyphica* ne se présentent pas comme un manuscrit illustré (les illustrations n'apparaissent que dans des éditions postérieures, comme la traduction latine de 1514 illustrée par Dürer, et la première traduction italienne, de 1547, est encore sans

illustrations) et consistent en une série de chapitres très courts où, par exemple, il est expliqué que les Égyptiens indiquent l'âge en représentant le soleil et la lune, ou ce que signifie tel ou tel animal. Suit une brève explication de la valeur symbolique de la représentation, et parfois la liste des valeurs polysémiques de la même image.

Comme le comprendra d'emblée un expert des choses médiévales, les *Hieroglyphica*, surtout la seconde partie qui est l'œuvre du traducteur grec Philippe, sont liés à la tradition hellénistique tardive du *Physiologus*, qui plonge ses racines non seulement dans la culture égyptienne, mais dans de très anciennes traditions asiatiques, puis grecques et latines. Partant, l'opuscule d'Horapollon semble ne différer que très peu des bestiaires qui circulaient avant l'humanisme, à ceci près qu'il ajoute au zoo traditionnel des animaux égyptiens comme le scarabée ou l'ibis et néglige les commentaires moralisants ou les références à l'histoire sainte.

Exemplaire est le cas de la cigogne. Quand les *Hieroglyphica* présentent cet oiseau, ils récitent :

Comment [représente-t-on] celui qui aime son père ?

Si l'on veut signifier celui qui aime son père, on dessine une cigogne. En effet, celle-ci, nourrie par ses parents, ne se sépare jamais d'eux, et reste avec eux jusqu'à leur vieillesse, les récompensant par sa piété et sa déférence.

Effectivement, dans l'alphabet hiéroglyphique égyptien, un oiseau semblable signifie « fils » (pour des raisons phonétiques) ; mais en I, 85, Horapollon assigne le même concept à une huppe (signe qu'il recueille syncrétiquement des traditions diverses), et la huppe se trouve citée dans le *Physiologus*, et plus anciennement encore chez divers auteurs classiques comme Aristophane et Aristote et des auteurs patristiques comme Basile. Mais revenons à la cigogne. Les *Emblemata* d'André Alciat (1531) reprennent à l'évidence certaines informations proposées par les *Hieroglyphica*, et voici qu'y reparait la cigogne, qui, est-il expliqué, nourrit ses petits de dons délicieux et porte sur son dos les corps fatigués de ses parents en leur offrant de la nourriture avec son bec. L'image qui accompagne cet *emblemata* dans l'édition de 1531 est celle d'un oiseau qui vole en en portant un autre sur son dos, mais dans les éditions ultérieures (par exemple celle de 1621) l'oiseau apparaît déposant un ver dans le bec de ses petits, qui l'attendent dans le nid la bouche ouverte.

Les commentaires d'Alciat renvoient au passage des *Hieroglyphica*, mais il est évident que ceux-ci ne parlent ni de la nourriture des petits ni du transport des parents. On en parle en revanche dans un texte du IV^e siècle après J.-C. : l'*Hexaameron* de Basile (VIII, 5). Donc, ce qu'on pouvait trouver dans les *Hieroglyphica* était déjà disponible pour la culture européenne.

Un voyage de la Renaissance à rebours sur les traces de la cigogne réserve quelques heureuses surprises. Dans le *Bestiaire de Cambridge* (XII^e siècle), on lit que les cigognes nourrissent une affection exemplaire pour leur progéniture et la couvent avec tant d'amour et d'assiduité qu'elles en perdent leurs plumes en attrapant des escarres. Elles sont récompensées du temps consacré aux soins et à l'entraînement de leurs petits par le soin qu'à leur tour, ceux-ci prennent de leurs parents. L'image reproduit une cigogne qui porte dans sa bouche, évidemment pour son petit, une grenouille. Mais le *Bestiaire de Cambridge* emprunte cette idée à Isidore de Séville (*Etymologiae* XII, 7), qui s'exprime plus ou moins dans les mêmes termes. Et Isidore lui-même, à quelle source avait-il puisé ? Il pouvait tenir ses idées sur les cigognes de Basile, comme nous l'avons vu, ou d'Ambroise (*Hexaameron* V, 16, 53) ; ou alors de Celse (cité par Origène dans *Contra Celsum* IV, 98), ou de Porphyre (*De abstinentia* III, 23, 1). Et ceux-ci avaient pour source l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (X, 32).

Il est vrai aussi que Pline pouvait répéter une tradition égyptienne, puisqu'Élien (au II^e ou III^e siècle après J.-C., sans citer l'idée de Pline) pouvait affirmer que les cigognes sont vénérées par les Égyptiens parce qu'elles nourrissent et honorent leurs parents quand ils sont vieux (*De animalium natura* X, 16). Mais en remontant le temps, on découvre la même observation chez Plutarque (*De sollertia animalium* 4), Cicéron (*De finibus honorum et malorum* II, 110), Aristote (*Historia animalium* IX, 7, 612b 35), Platon (*Alcibiade* 135e), Aristophane (*Les Oiseaux* 1355), pour arriver jusqu'à Sophocle (*Électre* 1058). Rien n'interdit de penser que Sophocle ait rapporté une tradition égyptienne beaucoup plus ancienne, mais quoi qu'il en soit l'Occident connaissait très bien l'histoire moralisée de la cigogne et n'avait nul motif de s'étonner de la révélation des *Hieroglyphica*.

On ne peut dire que les hommes de la Renaissance n'étaient pas conscients d'avoir sous la main un matériau traditionnel et déjà connu comme tel. Pierio Valeriano, dans ses *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris* (1556), reprend les hiéroglyphes d'Horapollon et ne laisse pas passer l'occasion d'en souligner l'autorité sur la base de copieuses citations de sources

classiques et chrétiennes. Dans le *Delle Imprese* de Giulio Cesare Capaccio, où sont continuellement cités des écrivains grecs et latins, il est évident que l'auteur sait parfaitement mettre à profit tout ce que la tradition lui a légué. Mais il le met à profit en suivant la mode égyptienne. En son temps, on ne peut plus comprendre ces images, qui proviennent de siècles et de siècles d'histoire occidentale, sans les muer en réserves de significations cachées, « ce qui, à vrai dire, ne peut se faire sans l'observation hiéroglyphique » (carte 4r), peut-être par la médiation d'un texte contemporain comme la *Monade hiéroglyphique* de « ce Giouanni Dee de Londres ».

Au lieu de lire Horapollon à la lumière de la tradition, on relit la tradition à la lumière d'Horapollon. Nous nous trouvons devant un énoncé (le texte d'Horapollon) qui ne diffère guère d'autres énoncés déjà connus, mais pourtant la culture humaniste le lit comme s'il s'agissait d'un énoncé inédit. La fascination et l'autorité qu'il exerce ne viennent pas de ce que le texte énonce, mais du fait que l'énoncé est attribué à *un sujet qui diffère de l'énonciation*. Partant, sa réception change, de même que la façon dont il est interprété.

Voilà un cas opposé à celui de Beatus. Là, un énoncé nouveau (ou du moins en contraste avec la tradition) est interprété comme fiable justement parce qu'attribué à une voix traditionnelle. Ici, on met en circulation un texte très ancien et connu, mais on l'attribue à un auteur nouveau (« nouveau » au moins dans le sens où la redécouverte de sagesse orientales représentait pour l'humanisme un élément de rupture par rapport à la tradition scolastique).

Tel est, je crois, ce qui caractérise la façon dont le Moyen Âge réemploie, jusqu'aux limites du bricolage, des idées et des termes antiques, alors que, même quand il ne cesse de faire du bricolage, le monde moderne présente le réemploi comme une nouveauté.

Par honnêteté, je dirai seulement qu'il y a un cas où le Moyen Âge vit l'ancien comme une nouveauté, et sans réserve : c'est quand il reçoit de la première tradition chrétienne les antiques fêtes païennes et, oubliant leur origine, les célèbre comme des fêtes chrétiennes. Mais en somme, il s'agit de quelque chose que le Moyen Âge reçoit des premiers siècles du christianisme, et dont il n'est pas responsable. Comment et dans quelle mesure les premiers siècles réemploient des éléments traditionnels est une autre question.

En réalité, nous n'avons jamais cessé de réemployer le dépôt de la tradition, et je ne crois pas qu'il soit jamais arrivé, dans aucune culture, qu'une opération de réemploi n'ait pas changé en partie la physionomie et la valeur de l'objet réemployé. Mais nous nous distinguons par la façon dont nous reconnaissons ou méconnaissons

l'acte de réemployer, et nions ou célébrons le fait qu'en réemployant nous avons renouvelé.

Notre temps, toujours plus insensible à nos dettes historiques, réemploie ou même réinvente des concepts sans seulement savoir qu'ils étaient déjà apparus et en les croyant originaux. Dans le département de philosophie d'une université américaine, on avait suspendu une pancarte, « Entrée interdite aux historiens de la philosophie », et un de mes collègues m'avait expliqué le sens de cet avertissement. À quoi bon savoir, m'avait-il dit, que telle idée était déjà venue aux stoïciens, et dans un autre contexte problématique ? Et, par un trait digne d'un calife vengeur de la bibliothèque d'Alexandrie, il avait ajouté : ou l'idée ne fonctionne pas dans notre contexte actuel, et alors elle ne nous intéresse pas, ou elle fonctionne, et alors c'est à nous qu'elle doit venir. J'avais jugé inutile de lui objecter que la connaissance d'idées anciennes peut activer notre imagination, ou tout au moins nous épargner la découverte de l'eau tiède. Dans une civilisation où ne vaut que ce qui est neuf, bienvenue à l'invention de l'eau tiède, parce que nous pouvons faire croire qu'elle vient de nous et qu'elle nous procure une renommée et des prébendes académiques.

Ainsi advient-il, comme je le faisais remarquer dans mon livre *Kant et l'ornithorynque* (1997), que dans les études cognitives américaines de l'époque actuelle on réemploie quelque chose de très voisin de la notion kantienne de schématisme, mais sans le savoir, et (cela m'est arrivé avec un collègue éminent) en haussant les épaules quand on en a la révélation. Comme je suis ce qu'on appelle un penseur « continental » (et donc formé par les études historiques), dans mon livre précité, je m'en aperçois maintenant, je faisais exactement le contraire : je citais Kant à tout bout de champ et m'efforçais de convaincre non seulement les autres, mais aussi moi-même que ce que je disais provenait de sa lecture, même si je l'amenais certainement à dire des choses qu'il n'aurait pas pu penser. Je tentais de montrer que le problème, sinon la solution, était encore le même. En définitive, je me couvrais les épaules de l'*auctoritas* de Kant. Quand on naît médiéval...

Cela dit, et une fois établie l'opposition entre idéologie du nouveau présenté comme ancien (typique du Moyen Âge) et de l'ancien présenté comme nouveau (typique de l'époque moderne), j'observe qu'il existe une troisième option. Elle traverse le temps, apparaît en des siècles divers et se réaffirme toujours dans ce que nous pouvons définir avec quelque raison comme la pensée réactionnaire. Je parle de ce qui, par tradition, s'appelle justement culture de la Tradition, avec un T majuscule. Elle part d'un principe

indiscuté et indiscutable, selon lequel la vérité a été découverte une fois pour toutes dans les profondeurs de l'histoire, et que, sous des formes diverses, on ne peut que la répéter. Elle considère que dans le réemploi ininterrompu de formules et d'images, il n'y a jamais ni rapiéçage, ni rafistolage, ni bricolage, ni restauration, ni refonte, et qu'on ne peut procéder qu'à un éternel retour à des archétypes indestructibles pour répéter encore et toujours la vérité des Origines.

Comme cette vérité est malheureusement trop profonde pour être comprise des profanes, et ouverte seulement aux initiés, qui ne peuvent la révéler, elle doit prendre la forme du secret. Et un secret, pour être vraiment un secret, doit toujours renvoyer à un secret plus profond. Ainsi la culture de la Tradition consiste-t-elle à réemployer, toujours et seulement, des signifiants vides qui, si un signifié leur correspondait, perdraient tout pouvoir de révélation. Il suffit de se servir toujours de la même image et on dira toujours ce qu'on dit les géants disparus, sur les épaules desquels nous ne pourrions jamais nous hisser. L'autorité n'a pas le nez malléable, parce qu'elle est sans visage.

Ce qui désespère les historiens sérieux de l'alchimie est que, aussi bien quand on la comprend comme un discours symbolique que quand on la voit comme la révélation de pratiques opérantes, on n'arrive jamais à savoir ce qu'étaient vraiment l'Œuvre au noir ou l'Œuvre au rouge, la *Materia prima*, le *Balneum Mariae*, l'*Alborach*, le Vif-Argent, le Mercure coagulé, la Hylé, le Rebis, le Savon des Sages ou le Sperme des métaux. Mais la perplexité de ces chercheurs a toujours reçu le secours des alchimistes théoriciens de l'alchimie, qui n'ont pas fait autre chose que transformer le discours alchimique en discours sur leur langage, autrement dit le discours que fait l'alchimie sur la continuité discursive. L'objet de l'art est le secret des secrets, et aucune expression ne dira jamais ce qu'elle semble vouloir dire, car aucune interprétation ne sera jamais définitive et le secret sera toujours ailleurs. Comme le répètent tous les classiques de l'alchimie, et leurs innombrables paraphrases, quoi que dise l'alchimiste, ce sera toujours ce qu'ont dit ses prédécesseurs. Pour reprendre une maxime alchimique, « Sachez que nous sommes tous d'accord, quoi que nous disions [...]. L'un éclaire ce que l'autre a caché et celui qui cherche vraiment peut tout trouver. » Et au XVIII^e siècle encore, Dom Pernety nous déclare :

Les Philosophes hermétiques sont tous d'accord entre eux : aucun ne contredit les principes de l'autre. Celui qui a écrit il y a trente ans parle comme celui qui a vécu deux mille ans plus

tôt. [Ils] ne cessent jamais de répéter cet axiome que l'Église adopte comme la preuve la plus infaillible de la vérité de ce à quoi elle nous propose de croire : *Quod ubique, quod ab omnibus, et quod semper creditum est, id firmissime credendum puto.*

Je ne cherche pas à vous renvoyer à de vieilles folies, mais aux principes de réemploi d'une sagesse intemporelle qui régissent encore la nouvelle et triomphante littérature du Graal et du mystère des pharaons, les nouvelles révoltes contre la science et l'histoire et la philosophie prêchées par les prophètes du New Age, même du haut de chaires académiquement insoupçonnables.

Aujourd'hui, nous savons bien ce que, à défaut de notre raison, notre approche raisonnable de la philologie peut opposer à toute forme de réemploi acritique, à savoir ce qu'ont fait Lorenzo Valla et Isaac Casaubon : confronter les retours du même terme et de la même idée dans des contextes différents et à la lumière de cultures différentes ; savoir reconnaître comment un mot change de sens en passant d'une civilisation à une autre et d'un texte à un autre, et comment une pierre antique insérée dans un édifice médiéval dit quelque chose aux constructeurs de l'époque et autre chose à nous ; savoir enfin de quel navire de Thésée on parle : celui du héros éponyme ou celui de ses héritiers, après mille rapiécages et calfatages.

Mais, pour conclure, accordons-nous un acte d'indulgence et d'amour envers les techniques et les idéologies du réemploi au Moyen Âge. Entre l'oubli de l'histoire et la croyance qu'il n'y a pas d'histoire, mais seulement la survivance d'une vérité secrète et immuable – et jamais pleinement dicible –, le travail de nos ancêtres, qui végétaient sur les épaules des géants, désireux de rénover, mais avec modestie et sans hâblerie, cherchant à montrer toujours et à tout prix qu'un plus grand qu'eux avait déjà dit ce qu'ils avaient laborieusement découvert, puisant sans cesse à la fontaine de leur vérité pour en tirer une eau nouvelle, feignant sans cesse d'atteindre la même profondeur, eh bien ! ce travail humble et patient, inspiré par le sentiment que l'horizon pouvait toujours s'élargir, tout ce travail, même s'il offense notre conscience philologique, nous émeut, nous fascine et mérite notre respect.

1. Communication pour la semaine d'études du Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spolète, 16-21 avril 1998 (« Réflexions sur les techniques de la citation au Moyen Âge », in Montanari *et al.*, *Ideologie et pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, Spolète 1999).

2. *Relatio de legatione constantinopolitana* III, 9-19 (*Die Werke Liutprands von Cremona*, Hanovre-Leipzig 1915 : 177).

3. Cf. Poli (1989 : 187-189). Sur la thématique de la langue parfaite, cf. Eco (1993).

4. Cf. Sanders (1930 : XX).

Les embryons hors du paradis¹

La conférence que je m'apprête à tenir devant vous n'entend pas soutenir de positions philosophiques, théologiques et bioéthiques sur les problèmes d'avortement, de cellules surnuméraires, d'embryons et de ce que l'on appelle la défense de la vie. Mon propos a un caractère purement historique et entend donner la position de saint Thomas d'Aquin sur ce sujet. Tout au plus, le fait que son avis ait été différent de celui de l'Église actuelle rend ma reconstruction particulièrement curieuse.

Le débat est très ancien, il naît avec Origène, qui pensait que Dieu avait créé dès les origines les âmes humaines. L'opinion avait été aussitôt réfutée, aussi à la lumière de la *Genèse* (2, 7) selon laquelle « Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant² ». Donc, dans la Bible, Dieu crée d'abord le corps, puis il lui insuffle l'âme, et cette doctrine, qui est devenue la doctrine officielle de l'église, s'appelle *créationnisme*. Mais cette position posait des problèmes quant à la transmission du péché originel. Si l'âme n'est pas transmise par les parents, pourquoi les enfants ne sont-ils pas exempts du péché originel au point qu'ils doivent être baptisés ? Ainsi, Tertullien (*De anima*) avait-il soutenu que l'âme du parent se perpétue par voie de génération, *per traducem*, du père à l'enfant à travers la semence. Mais le *traducianisme* fut aussitôt jugé comme hérétique, car il présupposait une origine matérielle de l'âme.

Celui qui s'est trouvé dans l'embarras, c'est Saint Augustin, qui devait tenir compte des pélagiens, lesquels niaient la transmission du péché originel. C'est pourquoi, d'un côté il soutient la doctrine créationniste (contre le traducianisme corporel) et d'un autre côté il

admet une sorte de traducianisme spirituel. Mais tous les commentateurs trouvent sa position plutôt tordue. Augustin avait été tenté d'accepter le traducianisme, mais à la fin, dans l'Épître 190 il confesse sa propre incertitude à cet égard, et il observe que les Saintes Écritures ne soutiennent ni traducianisme ni créationnisme. Voyez aussi son oscillation entre les deux thèses dans *De genesi ad litteram*.

Saint Thomas d'Aquin sera résolument créationniste, et il résoudra la faute originelle d'une manière très élégante. Le péché originel se traduit par la semence comme une infection naturelle (S. Th., I-II, 82, 1, *ad 1, ad 2*), mais cela n'a rien à voir avec la traduction de l'âme rationnelle :

1. On doit dire que le fils ne porte pas le péché de son père, parce qu'il n'est puni pour le péché de son père que si réellement il participe de sa faute. Et c'est précisément ce qui arrive dans le cas du péché originel, car la faute passe du père au fils par origine, comme le péché actuel passe d'un homme à l'autre par imitation.

2. L'âme n'est pas transmise, parce que la semence ne peut causer une âme raisonnable. Elle la prépare cependant de façon dispositive. Aussi est-ce vraiment par l'activité séminale que la nature humaine est transmise de père en fils, et, en même temps que la nature, le mal dont elle est infectée. En effet, celui qui naît à la vie humaine est associé à la faute du premier père du fait qu'il reçoit de lui la nature humaine par le flux des générations³.

Si l'âme ne se transmet pas par la semence, quand est-elle insérée dans le fœtus ? Rappelons que, pour Saint Thomas, les végétaux ont une âme végétative, que chez les animaux, elle est absorbée par l'âme sensitive, tandis que chez les être humains ces deux fonctions sont absorbées par l'âme rationnelle, qui est celle qui rend l'homme doté d'intelligence – et j'ajoute qu'une personne, en tant que personne, était, par antique tradition, « substance individuelle d'une nature rationnelle ». Or, l'âme qui survivra à la corruption du corps et qui sera appelée à la damnation ou à la gloire éternelle, celle qui fait que l'homme est tel et non un animal ou un végétal, cette âme n'est autre que l'âme rationnelle.

Saint Thomas a une vision très biologique de la formation du fœtus : Dieu introduit l'âme uniquement quand le fœtus acquiert, au fur et à mesure, d'abord l'âme végétative puis l'âme sensitive. Ce

n'est qu'à ce moment-là, dans un corps déjà formé, qu'est créée l'âme rationnelle (*S. Th.*, I, 90).

C'est pourquoi, l'embryon n'a qu'une âme sensitive (*S. Th.*, I, 76, 3) :

Selon Aristote, l'embryon est animal avant d'être homme. Ce serait impossible si l'âme sensitive avait une même essence avec l'âme intellectuelle. Car il est animal par l'âme sensitive, et homme par l'âme intellectuelle, il n'y a donc pas dans l'homme une même essence pour les deux âmes. [...]

L'âme, sensitive, intellectuelle et végétative, ne forme donc dans l'homme qu'une seule et même âme. On comprendra aisément comment cela peut se faire en considérant les différentes espèces ou formes des êtres de la nature. Elles se distinguent les unes des autres par des degrés de perfection croissante ; les êtres animés sont plus parfaits que les êtres inanimés, les animaux plus que les plantes, les hommes plus que les animaux. Et il y a encore des degrés à l'intérieur de chacun de ces genres. Voilà pourquoi Aristote [...] compare les espèces dans les êtres aux nombres qui changent d'espèce selon qu'on ajoute ou retranche une unité ; au livre II du traité *De l'Âme*, il compare les différentes âmes aux figures géométriques dont l'une contient l'autre comme le pentagone contient le carré et possède un plus grand nombre de côtés. L'âme intellectuelle contient donc en sa perfection toute la réalité de l'âme sensitive des animaux, et de l'âme végétative des plantes. Une surface à cinq côtés n'a pas deux figures, celle d'un pentagone et celle d'un carré ; car la figure à quatre côtés serait inutile puisqu'elle est contenue virtuellement dans celle qui en a cinq. Semblablement, Socrate n'est pas homme par une âme, et animal par une autre, mais par une seule et même âme. [...] L'embryon n'a d'abord qu'une âme sensitive. Celle-ci disparaît, et une âme plus parfaite lui succède, qui est à la fois sensitive et intellectuelle⁴.

Dans la *S. Th.* (I, 118, 1, *ad* 4), il est dit que l'âme sensitive se transmet avec la semence.

Chez les animaux parfaits, qui sont engendrés par suite de l'union charnelle, la puissance active est dans la semence du mâle, selon Aristote, mais la matière du fœtus est procurée par

la femelle. Dans cette matière, il y a dès le début une âme végétative, non pas en acte second, mais en acte premier, de même que l'âme sensitive chez ceux qui dorment. Mais quand cette âme commence à se nourrir, alors elle opère en acte. Cette matière fournie par la femelle est transformée par la vertu qui est dans la semence du mâle, jusqu'à ce qu'elle parvienne à être en acte l'âme sensitive ; non pas en ce sens que la force même qui était dans la semence deviendrait l'âme sensitive, car alors le générateur et l'engendré seraient une même chose, et ainsi nous nous trouverions plutôt devant un cas de nutrition et de croissance que devant celui de la génération, dit Aristote. Mais quand, par la vertu du principe actif qui était dans la semence, une âme sensitive a été produite dans l'engendré jusqu'à un certain stade de développement, alors cette âme sensitive de l'enfant commence à réaliser l'achèvement de son propre corps par la nutrition et la croissance. Alors, la vertu active qui était dans la semence cesse d'exister, celle-ci étant détruite, ainsi que l'esprit qui s'y trouvait contenu. Et cela n'est pas anormal, car cette vertu n'est pas l'agent principal, mais seulement l'instrument : le mouvement de l'instrument s'arrête lorsque l'effet est venu à l'existence⁵.

Et dans la *S. Th.* (I, 118, 2, *Resp.*), Thomas nie que la puissance de la semence produise le principe intellectuel, et donc qu'il puisse exister une âme au moment où l'on conçoit. Comme l'âme intellectuelle est une substance immatérielle, elle ne peut être causée par génération mais seulement par création divine. Si l'on admettait que l'âme intellectuelle se transmet au moyen de la semence, il faudrait aussi admettre qu'elle n'est pas auto-subsistante et que, par conséquent, elle se corrompt à la corruption du corps.

Toujours dans la même question (*ad secundum*), Thomas nie aussi que, après l'âme végétative, présente dès le début, survienne une autre âme, à savoir l'âme sensitive ; et après celle-là, une autre encore, à savoir l'âme intellectuelle. Ainsi, dans l'homme, il y aurait trois âmes, dont l'une serait en puissance par rapport à l'autre. Et il nie que cette même âme, laquelle au début n'était que végétative, puis, par l'action de la vertu de la semence, est amenée à être sensitive ; enfin, qu'elle soit amenée à être intellectuelle, non par la puissance active de la semence, mais par la vertu d'un agent supérieur, à savoir Dieu qui, du dehors, viendrait l'illuminer :

Mais cela ne tient pas : 1° parce qu'une forme substantielle ne peut comporter de plus ou de moins : l'addition d'une plus

grande perfection crée une autre espèce, de même que l'addition d'une unité change l'espèce dans les nombres. Et il n'est pas possible qu'une seule et même forme appartienne à des espèces différentes. 2° parce qu'il s'ensuivrait que la génération de l'animal serait un mouvement continu passant peu à peu de l'imparfait au parfait, comme cela arrive dans une altération. 3° parce qu'il en résulterait que la génération de l'homme ou de l'animal ne serait pas une génération proprement dite, puisque son sujet serait un être déjà en acte. En effet si, dès le début, dans la matière du fœtus il y avait une âme végétale, qui peu à peu parviendrait jusqu'à l'homme parfait, il y aurait toujours addition d'une perfection sans la destruction de la perfection précédente. Cela est contraire à la notion de génération proprement dite. 4° ou bien ce qui est produit par l'action de Dieu est quelque chose de subsistant (et alors il doit différer par son essence de la forme précédente, qui n'était pas subsistante, et nous revenons alors à l'opinion de ceux qui reconnaissent plusieurs âmes dans le corps), ou bien ce n'est pas quelque chose de subsistant, mais seulement une perfection ajoutée à l'âme précédente, et alors il s'ensuit nécessairement que l'âme intellectuelle est détruite quand le corps est détruit ; ce qui est impossible. [...]

C'est pourquoi il faut dire ceci : puisque la génération d'un être cause toujours la destruction d'un autre être, il est nécessaire de dire que, aussi bien chez l'homme que chez les autres animaux, quand une forme plus parfaite est produite, la précédente disparaît. Cependant, la forme nouvelle possède tout ce que contenait la précédente, et quelque chose de plus. Ainsi, par plusieurs générations et destructions successives, on parvient à la dernière forme substantielle, chez l'homme comme chez les autres animaux. Et cela se révèle à nos sens dans le cas des animaux engendrés par la putréfaction. On doit donc dire que l'âme intellectuelle est créée par Dieu au terme de la génération humaine, et qu'elle est à la fois sensitive et nutritive, les formes précédentes ayant disparu.

Donc, au moment où elle est créée, l'âme rationnelle pour ainsi dire *formate* les deux âmes végétatives et sensitives et elle les *recharge*, car elles sont impliquées par l'âme rationnelle.

Dans la *Summa contra gentiles* (II, 89, 11), on répète qu'il y a un ordre, une gradation dans la génération, à cause des formes intermédiaires dont est doté l'embryon depuis le début/jusqu'à sa forme finale⁶.

À quel stade de la formation du fœtus est infuse cette âme intellectuelle qui en fait une personne humaine à tous égards ? La doctrine traditionnelle était très prudente sur ce point, et l'on parlait en général de quarante jours. Thomas dit seulement que l'âme est créée quand le corps du fœtus est prêt à l'accueillir.

Dans la *S. Th.* (III, 33, 2), Thomas se demande si l'âme du Christ a été créée en même temps que le corps. Notons que, comme la conception du Christ ne s'est pas passée au moyen du transfert de semence mais par la grâce du Saint Esprit, il n'y aurait rien d'étonnant si, dans un cas de ce genre, Dieu avait créé en même temps l'embryon et l'âme rationnelle. Mais même le Christ, en tant qu'homme-Dieu, doit suivre les lois humaines :

Le principe de l'insufflation de l'âme peut être envisagé de deux côtés. D'une part, selon la disposition du corps, et à cet égard l'âme n'a pas été insufflée au corps du Christ autrement qu'aux corps des autres hommes. De même en effet qu'un homme reçoit son âme aussitôt que son corps est formé, de même le Christ. Mais d'autre part on peut envisager ce principe seulement par rapport au temps. Et ainsi, parce que le corps du Christ fut parfaitement formé plus tôt que le nôtre, c'est plus tôt aussi qu'il fut animé.

Mais ici il ne s'agit pas tant de savoir quand le fœtus devient un être humain, mais plutôt de savoir si l'embryon est déjà un être humain. Et sur ce point, Thomas, comme on l'a vu, est très clair. Et, même si le Supplément à la *Summa theologiae* n'est pas de sa main mais probablement de celle de son disciple Reginald de Piperno, il est intéressant de lire ce point 80, 4. La question est de savoir si, avec la résurrection des corps, resurgit tout ce qui a contribué à la croissance de ces corps, d'où quelques interrogations apparemment grotesques : la nourriture se transforme en substance de nature humaine, il arrive qu'on se nourrisse de viande de bœuf ; donc, si tout ce qui a été substance de nature humaine doit ressusciter, la viande de bœuf ressuscitera-t-elle elle aussi ? Il est impossible qu'une même chose ressuscite dans des hommes différents. Et pourtant, il est possible que quelque chose ait appartenu substantiellement à plusieurs hommes, comme dans le cas du cannibale qui se nourrit de chair humaine, qu'il transforme en sa propre substance. Alors, qui ressuscite ? Le mangeant ou le mangé ?

La question 80 répond d'une manière complexe et alambiquée et elle ne semble pas prendre parti entre les diverses opinions. Mais ce

qui nous intéresse, c'est qu'à la fin de la discussion, il est dit que les êtres naturels sont ce qu'ils sont non par leur matière, mais par leur forme. C'est pourquoi, même si la matière qui eut d'abord la forme de viande de bœuf ressuscite ensuite dans l'homme sous forme de chair humaine, ce ne sera pas la chair d'un bœuf, mais celle d'un homme. Sinon, il faudrait dire que ressuscitera aussi le limon dont fut tiré le corps d'Adam. Quant à l'hypothèse du cannibalisme, la première opinion répond que les chairs ingérées ne deviennent jamais vraiment humaines dans celui qui s'en nourrit, mais dans celui qui a été mangé. C'est pourquoi les chairs susdites ressusciteront en ce dernier et non dans le premier.

Mais le point substantiel qui nous intéresse, c'est que selon cette question, les embryons ne prendront pas part à la résurrection de la chair, si d'abord ils n'ont pas été animés par l'âme rationnelle.

Or, il serait puéril de demander à saint Thomas l'absolution pour celle qui effectue un avortement dans les limites de temps données par la loi, et probablement il ne pensait même pas aux implications morales de son discours, que nous qualifierions aujourd'hui d'exquisément scientifique. Il est cependant curieux que l'Église, qui en appelle toujours au magistère de Thomas d'Aquin, ait sur ce point décidé de s'éloigner tacitement de ses positions.

Il arrive un peu ce qui s'est passé avec l'évolutionnisme, avec lequel l'Église s'était accordé depuis bien longtemps, car il suffit d'interpréter au sens figuré les six jours de la création, comme l'ont toujours fait les pères de l'Église, et voici qu'il n'y a pas de contrindications bibliques à une vision évolutionniste. Mieux, la *Genèse* est un texte délicieusement darwinien, puisqu'il nous dit que la création est advenue par phases, du moins complexe au plus complexe, du minéral au végétal à l'animal à l'humain.

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. [...] Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit. » Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour. [...] Dieu fit le firmament, qui sépara les eaux qui sont sous le firmament d'avec les eaux qui sont au-dessus du firmament, [...] Dieu dit : « Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en une seule masse et qu'apparaisse le continent » et il en fut ainsi. Dieu appela le continent « terre » et la masse des eaux « mers » [...]

Dieu dit : « Que la terre verdisse de verdure : des herbes portant semence et des arbres fruitiers donnant sur la terre selon leur espèce des fruits contenant leur semence » et [...] Dieu fit les deux luminaires majeurs : le grand luminaire comme puissance du jour et le petit luminaire comme puissance de la nuit, et les étoiles. Dieu les plaça au firmament du ciel pour éclairer la terre, pour commander au jour et à la nuit, pour séparer la lumière et les ténèbres, [...] Dieu dit : « Que les eaux grouillent d'un grouillement d'êtres vivants et que des oiseaux volent au-dessus de la terre contre le firmament du ciel » [...] Dieu créa les grands serpents de mer et tous les êtres vivants qui glissent et qui grouillent dans les eaux [...] Dieu dit : « Que la terre produise des êtres vivants selon leur espèce : bestiaux, bestioles, bêtes sauvages selon leur espèce » [...] Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, [...] Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant⁷.

Le choix d'une bataille antiévolutionniste et d'une défense de la vie qui arrive jusqu'à l'embryon semble plutôt être un alignement sur les positions du protestantisme fondamentaliste.

J'avais dit que ma conférence n'entendait pas prendre part aux débats actuels mais juste rendre compte de la pensée de Thomas d'Aquin, dont l'Église de Rome peut faire ce qu'elle veut. Je m'arrêterai donc ici, livrant ces documents à la réflexion de mes auditeurs.

1. Ce texte correspond à une conférence tenue lors du congrès sur l'éthique de la recherche à Bologne, en 2008, puis sous la direction de Francesco Galofaro, intégrée au livre *Etica della ricerca medica e identità culturale europea* (Bologne, CLUEB, 2009) et ensuite dans U. Eco, *Construire l'ennemi*, Grasset, 2014.

2. *La Bible de Jérusalem*.

3. Traduction dominicaine, 1984, à partir du texte de la commission Léonine. Toutes les citations sont tirées de cet ouvrage. (N. d. l. T.)

4. *Op. cit., ibid.*

5. *Op. cit., ibid.*

6. « *In generationes animalis et hominis in quibus est forma perfectissima formae et generationes intermediae, et per consequens corruptiones, quia generatio unius est corruptio*

alterius. Anima igitur vegetabilis, quae primo inest, cum embryo vivit vita plantae, corrumpitur, et succedit anima perfectior, quae est nutritiva et sensitiva simul, et tunc embryo vivit vita animalis ; hac autem corrupta, succedit anima rationalis ab extrinseco immissa, licet praecedentes fuerint virtute seminis. »

7. La Bible de Jérusalem.

Interview de Thomas d'Aquin¹

Abbaye de Fossanova, maison de l'abbé,

7 mars 1274, après-midi

INTERVIEWER : Je vous vois sourire, maître. Vous n'allez donc pas si mal qu'on le dit.

THOMAS : Je souris parce que je sens que d'ici ce soir, je serai mort. Peut-être demain matin, mais les ténèbres sont plus propices au départ. J'ai dû m'arrêter chez ces cisterciens, en me rendant à Lyon, parce que je ne tenais plus sur mes jambes. Et, comme j'étais déjà très faible, avec cette pauvre masse de mon corps, j'ai eu tant de difficulté à monter cet escalier étroit et raide que j'ai envie de sourire en pensant aux efforts que devront faire ces bons moines pour redescendre ma grosse carcasse inerte.

INT. : Vous n'êtes pas maigre, c'est vrai, et c'est curieux avec la vie de pénitence et de sacrifice que vous avez toujours menée...

TH. : Mon mal se manifeste depuis des années par une faim et une soif incoercibles. Et plus j'engraisais, plus – pour me soustraire à cet état de faiblesse constante qui, maintenant, m'empêche même de quitter le lit –, je mangeais et buvais. Mais nous sommes arrivés au terme du voyage. Mon urine, que le frère herboriste m'a fait renifler encore hier, sent de plus en plus le miel. Des plaies s'ouvrent sur la plante de mes pieds, mes muscles me font mal, j'ai des crampes dans les mains et des nausées. Ma vue baisse et je dois tout dicter à mon secrétaire Reginaldo – et je ne suis pas sûr de ce qu'il écrira, car il est de bonne volonté mais (soit dit entre nous, ne le publiez pas) ce n'est pas exactement un aigle. En somme, tous mes symptômes, aux

dières des médecins, sont mortels. Bien sûr, mes quarante-neuf ans sont un âge raisonnable pour mourir. Il est vrai qu'on dit que la vie humaine peut se prolonger jusqu'à soixante-dix ans, mais une telle longévité était bonne pour les anciens, pas pour nous. On me dit qu'Abélard et Richard de Saint-Victor ont dépassé les soixante ans, et même mon cher roi Louis s'en est approché, mais Boèce est mort à mon âge et Hugues de Saint-Victor plus jeune encore. Et quant à nos maîtres, à nous les frères mendiants, saint François a vécu quarante-quatre ans et saint Dominique cinquante et un (et je ne voudrais pas avoir la hardiesse de mourir plus vieux que le fondateur de mon ordre). Je ne me rappelle pas où, en France, je crois, il y a une église où l'on se rend en pèlerinage pour obtenir de vivre jusqu'à quarante ans. J'approche les cinquante sans y être jamais allé et je devrais remercier le ciel pour cette indulgence. Mais quel ennui d'être si gros ! Vous voyez ? J'arrive à peine à respirer.

INT. : Être gros, au fond, vous y êtes habitué depuis votre jeunesse. Vos condisciples à Cologne vous appelaient le bœuf muet, pas vrai ?

TH. : Le bœuf est un bon animal. Il a réchauffé de son souffle l'Enfant Jésus dans la crèche.

INT. : Mais ils disaient ça pour se moquer de vous. Et puisque nous parlons de moquerie, quelques années plus tôt encore, au couvent des dominicains, les novices vous ont fait un jour sortir de votre cellule en criant qu'il y avait un âne qui volait, puis ils se sont tenu les côtes en voyant que vous étiez tombé dans le panneau.

TH. : Mais ils n'ont plus ri quand je leur ai dit qu'il me semblait plus vraisemblable de voir un âne voler que d'entendre un moine dire un mensonge. Quand je les ai vus si humiliés, j'ai compris que j'avais été méchant. Mais c'est ma nature. Je ne sais pas si j'irai au Paradis, parce que, chaque fois que j'ai l'impression que quelqu'un offense la vérité, je deviens cinglant et je me bats jusqu'à ce que j'aie détruit l'adversaire.

INT. : Vous en avez détruit beaucoup au long de votre magistère.

TH. : Je pensais que c'était mon devoir. Mais à présent, je me demande si ce n'était pas par orgueil.

INT. : Tout le monde vous considère comme un saint...

TH. : Allons donc ! J'ai été ce qu'on appelle un homme de pouvoir. Il est difficile de pratiquer l'humilité quand il vous arrive, comme cela m'est arrivé, d'être convié régulièrement à la table du roi Louis, incapable d'écouter ce que disaient les autres, seulement

intéressé par mes propres pensées, au point qu'un certain jour, pris par une idée qui me semblait définitive, j'ai frappé du poing sur la table comme un ivrogne dans une taverne, et j'ai crié : « Voilà qui règle leur compte aux manichéens ! » Le prieur de Saint-Jacques m'a tiré par la manche de ma bure et m'a rappelé *sotto voce* que je me trouvais à la table du roi, et je rougissais déjà quand Sa Majesté a appelé un secrétaire et lui a demandé d'apporter de quoi écrire, car si le maître, c'est-à-dire moi, avait eu une idée si importante, il fallait en prendre note. Et vous feriez un saint d'un homme qui pouvait se permettre de frapper du poing sur la table du roi ? Un homme de pouvoir, on n'en fait pas un saint, sauf pour des raisons politiques. Dieu me préserve d'une telle humiliation. Et puis, avec le métier que j'ai fait, il n'était pas difficile de passer pour saint. Quand on consacre toute sa vie à la recherche, on n'a pas le temps de mentir, de tuer, de voler, de commettre des actes impurs ou de convoiter la femme ou les richesses d'autrui. J'en ai toujours appelé à Dieu pour d'excellentes raisons, jamais en vain. Et puis, naturellement, un dominicain respecte les fêtes, sans compter que j'ai honoré comme il se devait mon père et ma mère même quand ils voulaient me faire violence, parce qu'ils ne voulaient pas que je devienne un frère mendiant : ils avaient l'intention de faire de moi un bénédictin. Vous savez, un fils de famille noble qui devient bénédictin est destiné à être élevé au rang d'abbé, autrement dit d'autorité, alors qu'un fils mendiant est presque une honte.

INT. : Mais quand vos frères par le sang, pour vous convaincre d'abandonner vos lubies mystiques, ont introduit dans la chambre où vos parents vous avaient confiné une prostituée nue, vous l'avez poursuivie avec un tison brûlant. Une manifestation de vertu héroïque, non ?

TH. : Cette histoire fait partie des légendes que font circuler mes disciples. Imaginez si, gros et gras comme je l'étais déjà, j'aurais pu poursuivre une ribaude épouvantée ! Je l'ai repoussée, oui, mais gentiment, parce qu'elle était laide et que j'ai toujours apprécié la beauté, qui est faite d'intégrité, de juste proportion et de splendeur de la forme. Dans la beauté, on jouit de la *tranquillitas ordinis*, et tout désir s'apaise. Qu'est-ce qui s'apaise en cédant aux séductions d'une fille de joie ? C'était une question de bon goût, et de dignité. Peut-être aurais-je cédé si une fille *nigra et formosa* comme celle du *Cantique des cantiques* – Dieu me pardonne – avait voulu coucher avec moi parce que j'étais beau. Mais je n'ai jamais été beau, donc je n'ai jamais été exposé à ces tentations. En somme, il m'a été facile de respecter neuf des dix commandements, et aussi de résister aux appels de la chair, car je cédaï à une séduction tout autre et si je

péchais, c'était par orgueil : un vice qui ne respecte pas l'interdit biblique. « Tu ne feras pas d'idole ni d'image aucune de ce qui est là-haut dans le ciel, ni de ce qui est ici-bas sur la terre, ni de ce qui est dans les eaux sous la terre. » Quand on se démène féroce – parce qu'il n'y a pas d'autre mot – pour faire surgir la vérité, qu'on se bat contre tous pour la faire triompher et qu'on veut être reconnu comme celui qui a raison, on se fait une idole de sa propre vigueur intellectuelle. Et puis, j'ai écrit de la poésie : des hymnes sacrés d'une grande beauté, à ce qu'on dit. Vous connaissez mon *Pange lingua*, celui qui contient le *Tantum ergo* ? Je me délectais de leur perfection, je me les chantaient à moi-même et j'étais tout fier et faraud quand j'entendais les autres les chanter. Ce n'est pas le signe d'un satané orgueil, ça ? Être poète veut dire être orgueilleux, s'arroger une fonction créatrice qui ne devrait appartenir qu'à Dieu. Je sais très bien qu'on cite des épisodes pour illustrer ma prétendue humilité. On raconte qu'un jour, je me promenais avec mes disciples sur une colline hors des murs de Paris, que je regardais la ville de haut et qu'un disciple m'a demandé si cela ne me plairait pas d'être le seigneur d'une cité aussi belle. Quelle question idiote. J'ai répondu qu'il me plairait bien davantage de posséder le texte des *Homélies* de saint Jean Chrysostome. Et tout le monde de louer mon détachement par rapport à la soif du pouvoir... Détachement ? Est-ce que je n'aspirais pas à un pouvoir plus grand, le pouvoir qui vient du savoir ? Est-ce que je ne voulais pas être le premier et le seul à commenter ces homélies ?

INT. : Mais si on vous appelait le bœuf muet, c'est parce que vous n'essayiez pas de l'emporter sur vos condisciples par le brio de vos discours.

TH. : J'étais surtout taciturne parce que je considérais comme une perte de temps de discuter avec des sots, et que j'aimais mieux réfléchir que de parler avec eux. Mais ensuite, j'ai beaucoup parlé. Trop, même : j'ai passé ma vie à enseigner, et enseigner est au fond un acte d'orgueil. Cela signifie imposer aux autres sa propre pensée. Même si, d'une certaine façon, je m'efforçais de pratiquer l'humilité. J'ai toujours voulu enseigner pour apprendre. Certains petits malins ont raison quand ils disent qu'on n'enseigne que ce qu'on ne sait pas. C'est vrai : on enseigne, et on éprouve la joie de l'enseignement, quand on veut éclaircir quelque chose qu'on ne comprend pas encore bien. Et les choses les plus importantes, je les ai apprises au cours de ces « questions disputées » où vos élèves ou vos collègues vous posent les questions les plus difficiles, et même au cours des « questions quodlibetales » qui se tenaient chaque semaine, quand les questions étaient le plus bizarres et le plus

alambiquées, et où, avant la fin de la discussion, on devait trouver une réponse qu'on ne connaissait pas encore. Par exemple, j'ai appris quelque chose sur la puissance divine quand j'ai dû répondre à une question apparemment très oiseuse : *utrum Deus possit virginem corruptam reparare*, autrement dit si Dieu peu restituer son intégrité à une fille qui a perdu sa virginité.

INT. : Et comment vous en êtes-vous tiré ?

TH. : En disant que, si la question concerne l'aspect spirituel de la chose, Dieu peut certainement pardonner le péché commis et redonner à la pécheresse l'état de grâce ; et que, si elle concerne l'aspect physique, Dieu, par un miracle, peut faire revenir à son intégrité primitive cet hymen violé, mais que même Lui ne peut pas faire que ce qui est advenu ne soit pas advenu, ce qui reviendrait à établir que quelque chose est vrai et faux à la fois. Même Dieu est limité par les lois de la raison droite, et s'il les violait Il ne serait plus Dieu, parce que Dieu et les lois de la raison droite sont la même chose.

INT. : Mais qu'une chose ne puisse être et ne pas être, ou avoir été et ne pas avoir été en même temps, c'est une loi de la raison humaine, non divine.

TH. : Il peut se faire qu'après moi, d'autres avancent la belle idée que la puissance de Dieu est infinie et qu'Il peut donc violer même les lois de la raison. Mais si la vérité est *adaequatio rei et intellectus*, c'est-à-dire correspondance entre la façon dont nous pensons et la façon dont sont les choses, cela veut dire que notre pensée fonctionne de la même façon que le travail de ce monde. Et, comme le travail de ce monde est une création de Dieu, notre esprit fonctionne comme l'esprit de Dieu. Je ne dis pas avec la même ampleur de connaissance, la même prévoyance, la même puissance créative, mais certainement avec la même logique.

INT. : Donc, vous avez la présomption de raisonner comme Dieu.

TH. : Ce n'est pas une présomption. Je crois que nous raisonnons comme Dieu quand nous suivons les lois de la logique. Le problème est que nous ne les suivons pas toujours, et la philosophie est importante justement parce qu'elle nous enseigne à le faire.

INT. : De fait, vous avez porté à la perfection une méthode, celle de la *quaestio*, où la raison humaine donne le meilleur d'elle-même.

TH. : Certes, dans la *quaestio* on prend soigneusement en considération tous les arguments apparemment contraires à la thèse qu'on veut démontrer, et sans les sous-évaluer. Plutôt en les analysant si bien qu'ils semblent à tout le monde absolument

convaincants. Puis, avec la même honnêteté, on examine l'argument contraire, en sorte que sur le moment il semble, d'un côté comme de l'autre, que tout le monde ait raison. À ce stade, le maître répond, arbitre et trouve la solution la plus raisonnable et la plus persuasive. J'entends par là la plus vraie. C'est ainsi que point par point on répond aux arguments examinés au début. Et à la fin de ce combat, qu'on livre autant avec soi-même qu'avec les autres, on connaît la vérité.

INT. : En cela, vous avez toujours été un vrai magicien : une fois que vous étiez arrivé à la fin de votre question, tout le monde gardait le silence sans trouver le moyen de réfuter ce que vous veniez de dire. On avait envie de s'exclamer : « Oh, comme la raison a raison ! » Mais la vérité, un croyant comme vous ne la connaît-il pas d'emblée, parce que c'est celle qui nous a été révélée ? Et dans ce cas, pourquoi mettre en branle la raison pour la démontrer ?

TH. : Le but de mon enseignement, de ma philosophie et de ma théologie a été de démontrer que ce à quoi nous croyons en conséquence de la révélation n'est pas ennemi de la raison, au contraire, et peut même être démontré par des arguments rationnels. Et si les arguments fondés sur la raison ne peuvent définitivement convaincre ceux qui ne croient pas, ils peuvent cependant prouver que les thèses contraires à la révélation ne sont pas soutenables. En ce sens, foi et raison sont en concordance. Et puis, il y a des vérités de foi que la raison peut démontrer indépendamment de la foi : celles que nous appelons les préambules à la foi, comme la question fondamentale *An Deus sit*, si Dieu existe. La philosophie ne peut démontrer que Dieu est à la fois un et trine, ou que le Fils procède du Père et l'Esprit saint des deux : cela, seule la révélation nous le dit. Mais elle peut démontrer même à un penseur païen qu'on doit penser, conformément à la raison, que Dieu, au moins un Dieu créateur, fût-il celui des musulmans, doit exister.

INT. : Vos fameuses cinq voies... Je ne voudrais pas ennuyer nos futurs lecteurs en les examinant une par une...

TH. : Épargnons donc les lecteurs. Qu'il suffise de citer les deux premières, le mécanisme argumentatif est toujours le même. Voyons : en ce monde, certaines choses se meuvent, et tout ce qui se meut est mû par quelque chose d'autre. Mais ce quelque chose d'autre est mû à son tour par un troisième moteur, ce troisième par un quatrième, et ainsi de suite.

INT. : À l'infini...

TH. : Oh, non. Il suffit qu'il y ait un moteur qui meut tous les autres mais qui en lui-même est immobile. Et ce moteur ne peut être que Dieu. Maintenant, appliquez la même méthode aux causes. Les choses sont causées, comme vous avez été causé par vos parents, et eux par les leurs, ou comme la plante est causée par la semence et celle-ci par une autre plante, et ainsi de suite. À la fin, il faut bien qu'il y ait une cause non causée.

INT. : Excusez-moi, mais à la fin de tous ces arguments, vous dites « *Donc* il doit y avoir un moteur immobile, une cause non causée », et il en va de même pour vos trois autres voies. Pourquoi *donc* ? Dans ce *donc*, je vois déjà la conviction que Dieu existe. Un philosophe païen pourrait vous répondre qu'il n'existe pas de moteur premier, ou de cause non causée, mais que la chaîne des moteurs ou des causes se poursuit à l'infini, ce qui veut dire que même l'univers n'a jamais été créé, mais existe depuis toujours, chaîne de moteurs et de causes qui ne s'arrête jamais et, peut-être, procède non linéairement, mais circulairement...

TH. : Cette histoire d'un univers non linéaire mais circulaire me prend au dépourvu, et je n'y avais jamais pensé. Vous me mettez dans l'embarras quand vous suggérez qu'il pourrait exister un monde éternel... Mais je vous en prie, affrontons d'abord les autres sujets de cette interview. Ensuite, si vous voulez, nous reviendrons sur ce problème qui, je vous l'avoue, surtout ces derniers temps, m'a beaucoup troublé. Ayez pitié d'un moribond.

INT. : D'accord, excusez-moi, maître. Revenons à votre combat pour le triomphe, comment dire, de la raison philosophique. Cette concordance entre foi et raison, pour laquelle vous vous êtes tant battu, me paraît acceptée par tous les croyants, même ceux de mon époque.

TH. : À votre époque, je ne sais pas, mais certainement pas à la mienne. Surtout si l'on entendait, comme je l'ai fait, fonder les principes de la raison sur la philosophie d'Aristote, pour ne rien dire de ses commentateurs arabes, que j'avais étudiés d'abord à Naples, puis à Cologne, à l'école de mon maître Albert. Quelques décennies avant que je ne commence à enseigner à Paris, on disait encore que « l'esprit de Dieu ne règne pas là où règne l'esprit d'Aristote », et on avait interdit l'enseignement de ses ouvrages de philosophie naturelle. J'ai dû lutter pour faire traduire et introduire parmi les disciplines d'enseignement la philosophie aristotélicienne. Mes ennemis m'accusaient d'« aristotéliser » le christianisme, alors que je christianisais Aristote. Voilà pourquoi nous, les dominicains, avec nos frères franciscains, nous étions mal vus par les vieux barons de

l'université, comme Guillaume de Saint-Amour, qui ont cherché à nous boycotter de toutes les façons.

INT. : J'ai cru comprendre que plus tard – je veux dire plus tard dans votre vie –, l'archevêque de Paris a énoncé une liste de deux cent dix-neuf propositions hérétiques, et que parmi celles-ci au moins vingt concernaient des thèses que vous aviez enseignées.

TH. : Oui, mais ça n'a pas duré. J'ai gagné, je le sais avec une clarté absolue. L'Église de Rome s'est alignée sur mes positions. J'ai reçu l'appui de philosophes comme mon maître Albert et de nombreux grands de la terre, papes compris. Avant que la maladie ne m'arrête dans ce monastère, je me rendais à Lyon pour le concile où, par mandat du pape Grégoire X, je devais aplanir les divergences entre Église latine et Église grecque. Je sais que je fais preuve de vanité, mais mon autorité est indiscutée, et l'archevêque de Paris est sorti de toute cette histoire la queue entre les jambes. La théologie chrétienne sera aristotélicienne et, si vous permettez, thomiste jusqu'à la fin des temps.

INT. : Votre orgueil habituel.

TH. : La certitude d'être dans le vrai. Je suis un pécheur, orgueilleux et glouton, et j'ai peut-être même peur de mourir. Mais, si pécheur que je sois, j'ai toujours dit la vérité, et surtout je l'ai bien dite. Les autres philosophes ont quelques araignées dans le plafond, y compris mon ami fraternel Bonaventure de Bagnoregio, qui, à Paris, s'est pourtant battu à mes côtés.

INT. : En somme, vous vous jugez vainqueur parce que votre philosophie n'est pas en désaccord avec la théologie. N'est-ce pas plutôt qu'elle n'est pas en désaccord avec *votre* théologie ?

TH. : Ne proférez pas d'hérésies. Et puis, on ne peut pas dire que toutes les questions philosophiques ou de sciences naturelles sur lesquelles je me suis penché nous aient été révélées. Si vous relisez mes écrits – je ne dis pas les plus spécifiquement philosophiques, où je parle de la définition, de la différence entre essence et acte d'exister ou entre puissance et acte, des opérations de notre intellect, des principes naturels ou de la dispute sur les universaux – mais seulement cette *Summa theologiae* que je ne parviendrai pas à terminer, ou la *Summa contra gentiles*, et vous verrez que je me suis trouvé en situation d'éclaircir des problèmes sur lesquels les Saintes Écritures ne nous disent rien... On m'a même accusé de vouloir répondre à tout, par exemple à des questions comme savoir pourquoi les corps ressuscités à la fin des temps n'auront pas besoin de se nourrir ou d'avoir des rapports sexuels, et s'ils ressusciteront

avec le sexe qu'ils avaient dans leur vie terrestre, pourquoi on n'a pas de coït dans l'enfance, si les Arabes ont raison ou non de présupposer un intellect actif égal pour tous les êtres humains, si l'on peut qualifier de belle une hache faite en cristal qui se brise au premier contact avec le bois, et même (au cours d'une « *question quodlibetale* ») qui est le plus fort, du roi, de la femme, du vin ou de la vérité. J'ai voulu discuter de tout, résoudre tous les problèmes.

INT. : Vous vous êtes aussi occupé de politique, et d'économie... Et vos idées comportaient une bonne part de provocation.

TH. : Pourquoi ? J'ai toujours cherché le juste milieu. En matière de politique, j'ai dit qu'il y avait différentes formes de gouvernement, que faire les lois incombait au peuple et que le peuple avait le droit de se choisir la forme de gouvernement qui lui convenait. En général, je préfère la monarchie, parce qu'elle présente une analogie avec le gouvernement de Dieu et qu'il peut être bon qu'une communauté soit guidée par un seul individu. Mais la monarchie peut dégénérer en tyrannie, et dans ce cas, si le roi ordonne des choses qui ne sont pas justes, ses sujets ont le droit ou plutôt le devoir de se rebeller.

INT. : Au point de tuer le tyran ?

TH. : Tuer est toujours un mal. Mais ne plus obéir, résister, cela, oui, le peuple doit le faire. Et c'est justement pour éviter la tyrannie que j'ai souvent soutenu que la meilleure forme de gouvernement est mixte, comme c'était le cas au temps de Moïse : un monarque, élu pour ses qualités, et un conseil des meilleurs, mais tous choisis par le peuple par acclamation. Au fond, j'ai toujours suivi les principes de cette *prudentia* dont parlait Aristote. Le devoir de celui qui gouverne prudemment est de conserver le souvenir des expériences acquises, d'avoir le sens des objectifs à atteindre, une attention prompte aux conjonctures, la prévision des contingences futures, une grande circonspection à l'égard des opportunités, beaucoup de précaution par rapport à la complexité et le discernement des conditions exceptionnelles.

INT. : Malgré toute votre prudence, vous avez exprimé des idées que mes lecteurs définiraient comme révolutionnaires sur le droit de propriété.

TH. : Je ne comprends pas ce que veut dire « révolutionnaire ». Et vous n'avez peut-être pas compris ce qu'Aristote entend par *prudentia*, un mot qu'il vaudrait probablement mieux traduire par « sagesse ». J'ai seulement dit que le droit de propriété existe, mais en tant que droit de possession, non d'usage.

INT. : Ce qui veut dire ?

TH. : Ce qui veut dire que si je possède un potager et vous non, j'ai le droit de me considérer comme le maître de ce potager et de le laisser à mes enfants, mais si vous avez faim je n'ai pas le droit de consommer tout seul tous les légumes, et je dois donc vous en donner une partie. Je n'y vois rien d'extraordinaire, c'est simplement le sens de la propriété que doit avoir un bon chrétien. Autrement, il ne s'agit plus de droit de propriété, mais tout bonnement d'égoïsme et de prévarication.

INT. : Et dans ce cas, la propriété serait un vol ?

TH. : Je n'ai jamais rien dit de ce genre, de même que je n'ai jamais dit qu'on pouvait tuer le tyran. Ma vocation a toujours été d'apporter la paix, non la guerre, entre les idées et aussi entre les hommes. Ce sont les maîtres de la Sorbonne qui se sont toujours évertués à démontrer que nous autres, frères mendiants, nous inspirons des idées de l'abbé Joachim de Flore, et qu'en anticipant un âge de l'Esprit saint nous voulons jeter les royaumes dans le chaos. Mais si quelqu'un a ce genre de projet, ce sont les franciscains et non les dominicains. Mes frères franciscains sont un peu des têtes brûlées, comme leur fondateur. Moi, j'ai toujours eu la tête sur les épaules.

INT. : Soit. Mais il semble qu'au moins une fois, quelque chose vous ait beaucoup troublé, et vous avez cherché à éviter mon objection sur la bonté des cinq voies. Allons, maître, dites-moi quel est votre problème. Si vous voulez, je ne publierai pas cette partie de l'interview.

TH. : Au seuil de la mort, on ne peut pas et on ne doit pas mentir. Voilà : il y a trois mois, dans l'église Saint-Dominique à Naples, je suis tombé, comme on dit, en extase. Et depuis ce jour, j'ai cessé d'écrire et j'ai demandé à frère Reginaldo da Piperno de terminer lui-même ma *Summa theologiae*, et espérons qu'il n'écrit pas trop de bêtises, parce que, comme je vous l'ai dit, c'est un garçon plein de bonne volonté, mais qui manque de subtilité. Il est allé proclamer partout que j'avais eu des révélations prodigieuses. Ce n'est pas du tout ce que je lui avais confié. Je lui ai seulement dit qu'après ce moment d'illumination, tout ce que j'avais écrit jusqu'alors me semblait une poignée de paille. Mais c'est comme si je lui avais menti.

INT. : Pourquoi ?

TH. : Mais parce qu'il a cru que dans cette vision, j'avais compris beaucoup plus que tout ce que j'avais écrit. Alors que j'avais

simplement reçu une fulgurance, un moment de doute, et j'avais compris que je me contredisais.

INT. : En quel sens ?

TH. : J'avais écrit depuis peu mon opusculé sur l'éternité du monde. En écrivant, tout ce que j'avais cru dire, c'était ce que la raison droite m'imposait de dire, ce qui était cohérent avec toute mon histoire de philosophe, mais je ne m'étais pas rendu compte (jusqu'à ce moment que j'ai appelé « vision ») que mon opusculé réduisait mon savoir précédent à une poignée de paille.

INT. : Expliquez-moi...

TH. : Vous m'avez reproché, à propos de mes cinq voies, de présupposer une séquence linéaire de causes et d'effets à l'origine de laquelle il doit y avoir une cause non causée, et vous m'avez objecté que dire « *donc* il doit y avoir une cause première non causée » présupposait qu'on croie déjà en l'existence de Dieu. Mais j'estimais que ce « *donc* » devait venir spontanément à tout philosophe qui pense avec la raison droite, autrement il aurait fallu soutenir la thèse de l'éternité du monde. Vous savez que cette idée d'une éternité du monde est une hérésie dangereuse, condamnée par notre mère l'Église, mais soutenue par quelques penseurs arabes et vers laquelle penchait aussi Aristote. La foi m'empêchait de croire à l'éternité du monde, parce que si le monde est éternel, alors il n'y a plus besoin d'un Dieu créateur et la Bible aurait menti quand elle dit : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. »

INT. : Donc, entre philosophie et foi, vous avez choisi la foi.

TH. : Non, j'ai toujours soutenu que les deux devaient être en accord. Mon problème était de montrer que même du point de vue de la philosophie, penser l'éternité du monde était impossible. Comme toujours, je ne pouvais démontrer philosophiquement à un païen ou à un homme borné (qui dit dans son cœur *Deus non est*) que le monde a été créé, mais je devais leur démontrer par des arguments philosophiques qu'il était erroné de penser le contraire.

INT. : Et ?

TH. : Je m'y étais déjà attelé dans la *Summa theologiae*, mais sans assez approfondir la question. Je me suis donc efforcé de raisonner selon l'honnêteté et selon la logique, sans me laisser influencer par ma foi, et je suis arrivé à une conclusion bouleversante. Je crois en un monde créé parce que la révélation me le dit, mais, philosophiquement, on ne peut démontrer que le monde ne soit pas éternel. Et comme présumer que le monde existe de toute éternité sans devoir son existence à quelque chose qui possède l'être au

suprême degré est une erreur abominable même pour un philosophe, j'ai osé tenter une solution.

INT. : Et quelle est-elle, cette solution ?

TH. : Que c'est une chose de dire que le monde dure depuis toujours dans le temps, et que c'en est une autre de dire qu'il dure depuis toujours par nature.

INT. : Je ne comprends pas.

TH. : Écoutez-moi bien. Toutes les choses de ce monde, par exemple une fleur, naissent parce qu'elles existent en puissance dans la matière préexistante ; après cela apparaît la forme-fleur, et la fleur naît comme substance. Si donc Dieu avait dû imposer les diverses formes à une matière préexistante, cela signifierait que le monde, en tant que matière informe, pure possibilité, existait avant son acte créateur. *Quod est impossibile*. Mais n'oublions pas que Dieu a créé les anges sans qu'il y eût de matière préexistante (en fait, l'ange n'a pas de matière et est pure forme). Donc, il n'est pas nécessaire qu'il crée à partir d'une matière préexistante. Vous me suivez ?

INT. : Je vous suis.

TH. : Maintenant, demandons-nous si Dieu peut avoir créé quelque chose qui existe depuis toujours.

INT. : Impossible. Si d'abord le monde n'existait pas et qu'ensuite Dieu l'a créé, alors le monde est né après le geste créateur de Dieu.

TH. : Mais c'est vrai selon notre façon de penser à nous les hommes, habitués à voir la séquence des causes et des effets qui se déploient *dans le temps* : d'abord le coup de pied dans la pierre, ensuite la pierre qui roule sur le sol. Mais il y a des causes qui ne précèdent pas leur effet en termes de durée dans le temps. Prenez la lumière : elle est un effet du soleil, mais au moment précis où le soleil apparaît, il y a la lumière. Prenez le feu : il est certainement la cause de la chaleur, mais la chaleur apparaît à l'instant précis où apparaît le feu. Ou imaginez un pied qui, de toute éternité, aurait imprimé sa forme dans le sable. Je veux dire, ce n'est pas que dans un premier temps il y ait eu un pied, puis que quelqu'un l'ait posé dans le sable, mais que de toute éternité ce pied soit né comme *pied dans le sable*. Son empreinte serait un effet du pied, mais elle n'existerait pas *après* que le pied s'est imprimé dans le sable. Elle apparaîtrait au moment même où apparaît le pied. Vous voyez ?

INT. : Je vois.

TH. : Dans de tels cas, le rapport entre cause et effet, moteur et

chose mue, nécessaire et contingent, et ainsi de suite, ne devrait pas être vu comme durée dans le temps, comme l'avant et l'après d'une clepsydre. Le temps est un incident du monde, mais il n'a rien à voir avec Dieu, qui est éternel.

INT. : Mais si Dieu a décidé que le monde existerait, ce doit avoir été par un mouvement de Sa volonté.

TH. : Mais il n'est pas nécessaire qu'un acte de la volonté précède son effet dans le temps. Imaginez que Dieu, à un certain moment, se soit dit : il est opportun de créer le monde. Mais comment ? Si l'on admet que le monde est une perfection, cet être parfait serait resté toute une éternité privé de cette perfection et ne se serait décidé qu'après à la créer ? Impossible. Donc, Dieu pourrait avoir voulu le monde de toute éternité.

INT. : Mais on dit que Dieu a créé le monde *ex nihilo*, à partir de rien. Alors ?

TH. : Alors, dire qu'Il l'a créé à partir de rien ne signifie pas qu'avant il n'y avait rien et qu'ensuite il y a eu le monde. S'il en était ainsi, ce Rien aurait été éternel, et de quelque façon il aurait fallu décider s'il venait avant ou après Dieu. Créer à partir de rien ne signifie pas qu'avant il y avait le Rien et ensuite quelque chose, comme si le Rien était quelque chose qui vient avant quelque chose d'autre. Créer à partir de rien signifie que toute chose créée reçoit son être d'un Autre, sans lequel elle ne serait rien, n'existerait pas. Dieu a créé les choses *ex nihilo*, de rien, d'accord ? Mais non *post nihil*, c'est-à-dire *après* qu'il y a eu le Rien. Ainsi le monde reçoit-il son être de Dieu, sa cause nécessaire, mais coéternelle, sans qu'on doive penser qu'avant le monde il y avait quelque chose d'éternel qui s'appelait le Rien. L'air n'est pas lumineux parce qu'avant le soleil il n'y avait rien. C'est parce que sans soleil l'air ne serait rien, il n'existerait même pas.

INT. : Mais de grands théologiens ont nié l'éternité du monde.

TH. : Eh oui, même Augustin. Je ne dis pas qu'ils n'avaient pas raison. Je dis que du point de vue de la philosophie, ils ne pouvaient pas la nier. Ils ont dû croire ce qu'ils croyaient par foi, comme moi.

INT. : Mais quelqu'un a dit que si le monde existait depuis toujours, il y aurait une quantité infinie d'âmes, au Paradis ou en enfer.

TH. : Quelle sottise. Le monde peut avoir existé de toute éternité sans les hommes. Inutile d'insister : on ne peut démontrer philosophiquement que le monde ne soit pas coéternel à sa cause.

INT. : Mais dans ce cas, qu'est-ce qui vous a troublé ?

TH. : Rien, et tout. Il se pourrait que Dieu soit là de toute éternité, et avec Lui l'univers. Dieu ne pourrait être, comme être nécessaire, sans avoir près de Lui, comme Son effet éternel, cette chose contingente qui est l'univers. Rien à objecter. Mais alors, se pourrait-il que l'univers soit une maladie de Dieu (forcément une maladie, puisqu'il est moins parfait que Lui), que Dieu ne puisse exister dans Sa perfection sans créer en même temps, sans rémission, l'univers avec toutes ses imperfections ? Et si, comme le veut l'*Apocalypse*, l'univers doit s'annihiler à la fin des temps, Dieu s'annihilera-t-Il avec lui ? Ou, en d'autres termes, un jour viendra-t-il où un philosophe affirmera qu'une fois arrivée la fin de l'univers, ce sera aussi la mort de Dieu, *error abominabilis non solum in fide sed etiam apud philosophos* ?

INT. : Et donc ?

TH. : Donc, à ce stade, je me suis dit que tout ce que j'avais écrit jusqu'alors n'était qu'une poignée de paille.

INT. : Voulez-vous que je publie cette interview et que je reproduise tout ce que vous m'avez dit ?

TH. : Je ne sais pas. Soyez prudent. Je ne veux pas causer de scandale auprès des bons chrétiens, ni de ceux qui désormais prêtent serment en invoquant mes paroles. Et je ne veux pas remettre en cause l'œuvre d'une vie. Une œuvre dont je reste fier. Vous savez, non seulement j'ai concilié la foi avec la raison, mais, grâce à Aristote, j'ai concilié la théologie chrétienne avec les temps nouveaux.

INT. : Vous étiez conscient de vivre des temps nouveaux ?

TH. : Les temps sont toujours nouveaux par rapport à ceux qui précèdent. Mais, c'est sûr, j'ai été conscient que dans notre monde survenaient des choses qui n'étaient jamais survenues auparavant. Ce n'est plus le temps des empereurs, et on voit surgir et prospérer des communes libres qui se gouvernent toutes seules. Les mers sont sillonnées par les marchands, les croisades nous ont mis en contact avec les Arabes, qui en savaient plus que nous en matière de médecine et de sciences de la nature, les techniques agricoles se transforment et nous sommes beaucoup plus attentifs au monde naturel qu'autrefois. Regardez même comment on représente les hommes, les fleurs, les feuilles et les animaux sur les portails de nos églises. Dans les siècles passés, le monde avec ses plantes, ses pierres et ses monstres était une réserve de symboles créés par Dieu pour désigner les mystères divins, un langage chiffré par lequel Dieu

nous parlait *per speculum et in aenigmate*, à nous pauvres hommes. Nous nous sommes aperçus que si Dieu a créé le monde et la nature, c'est parce qu'ils étaient bons en soi : une fleur n'est pas née pour parler de quelque chose d'autre, c'est une chose belle qui vit *gratia sui*, et c'est grâce à la philosophie d'Aristote que nous sommes à présent en mesure de la reconnaître comme une forme qui s'est incarnée dans une matière préexistante. L'acte d'une puissance. Une fleur nous parle de Dieu parce qu'en vertu de sa beauté, de son parfum, éventuellement de ses propriétés curatives, elle nous renvoie à la puissance créatrice divine. Elle ne nous parle pas de Dieu parce qu'*omnis mundi creatura, quasi liber et pictura, nobis est ut speculum* (ce sont des sottises de poètes), mais parce qu'elle participe de l'acte d'existence que Dieu lui communique. C'est ce que je me suis efforcé de comprendre et d'enseigner, et j'y ai réussi.

INT. : Et vous avez été le premier ? Toujours votre orgueil...

TH. : Que Dieu me pardonne. Maintenant, laissez-moi, s'il vous plaît. Le soir tombe.

1. . Publié sous le titre *Umberto Eco rencontre Thomas d'Aquin*, Interviews imaginaires 3 (édition spéciale du *Corriere della sera*), Milan, Bompiani, 2010.

Lecture du Paradis¹

« Aussi le *Paradis* est-il peu lu et peu apprécié. Ce qui lasse surtout, c'est sa monotonie, qui semble être quasiment une série de questions-réponses entre maître et disciple. » Voilà ce qu'écrivait au XIX^e siècle Francesco De Sanctis dans son *Histoire de la littérature italienne*. Il exprimait là une réserve que chacun d'entre nous a faite au lycée, à moins d'avoir eu un professeur extraordinaire. D'autre part, si l'on feuillette certaines histoires de la littérature plus récentes, on y verra que la critique romantique a déprécié le *Paradis* – condamnation qui a aussi pesé sur le siècle suivant.

Comme mon propos consiste à dire que, naturellement, le *Paradis* est la plus belle des trois parties de la *Comédie*, il nous faut revenir à De Sanctis, lequel était, certes, un homme de son temps, mais aussi un lecteur d'une extraordinaire sensibilité, pour voir comment sa lecture du *Paradis* est un chef-d'œuvre de tourment intérieur – ici j'affirme ceci et là je le nie –, d'enthousiasme et de méfiance.

De Sanctis, lecteur très pointu, se rend vite compte que, dans le *Paradis*, Dante doit parler de choses indicibles, d'un royaume de l'esprit, et il se demande comment le royaume de l'esprit « peut avoir une représentation ». Donc – dit-il – pour rendre artistique le *Paradis*, Dante a imaginé un paradis humain, accessible au sens et à l'imagination. C'est pourquoi il essaie de trouver dans la lumière une accroche pour nos possibilités humaines de compréhension. Et là De Sanctis devient un lecteur passionné de cette poésie où il n'y a aucune différence de qualité mais seulement des différences d'intensité lumineuse, et il cite des foisons de splendeurs (3, XXIII, 82), une nuée « comme est un diamant frappé de feu » (3, II, 33)², des bienheureux qui paraissent « tel un essaim d'abeilles qui s'enflore » (3, XXXI, 7), des flots d'où sortent des étincelles vives, des lumières extrêmes formées en fleuve ardent (3, XXX, 61-64), des

bienheureux qui s'effacent « comme pesante chose en eau profonde » (3, III, 123). Et il note que, lorsque saint Pierre s'indigne contre Boniface VIII (représentant Rome en des termes qui évoquent plutôt l'enfer : « il a changé mon cimetière vénéré en cloaque – de sang et de puanteur » [3, XXVII, 25-26]), le ciel tout entier exprime son dédain simplement en se teignant de rouge.

Mais un changement de couleur suffit-il à exprimer des passions humaines ? Et ici, De Sanctis se trouve prisonnier de sa poétique : « dans ce tourbillon de mouvements, la personnalité disparaît [...], il n'y a pas de différences d'aspect, mais, pour ainsi dire, un seul visage [...]. Cet effacement des formes et de la personnalité même réduit le *Paradis* à une seule et unique corde, si la terre n'y pénétrait pas, et avec la terre, d'autres formes et d'autres passions. [...] Les chants des âmes sont vides de contenus, des voix et non des mots, de la musique et non de la poésie. [...] Tout n'est qu'une seule onde de lumière [...], l'individualité disparaît dans l'océan de l'être. » Défaut inacceptable, si poésie signifie expression des passions humaines, et si la passion humaine ne peut être que charnelle : par exemple, Paolo et Francesca qui s'embrassent tout tremblants sur la bouche, ou l'horreur du cruel repas, ou le damné qui fait la figure à Dieu.

Toute la contradiction dans laquelle se débat De Sanctis est due à deux malentendus : d'abord, l'affirmation que cette tentative de représenter le divin par des seules intensités de lumière et de couleur est un effort de Dante (original, mais quasi impossible) pour humaniser ce que les humains ne peuvent concevoir ; ensuite, l'affirmation selon laquelle il n'y a de poésie que dans la représentation des passions de la chair et du cœur et qu'il ne peut y avoir une poésie de la pure intelligence, car, en ce cas, on aboutit à la musique. (Et ici, il serait peut-être bon de brocarder non pas notre cher De Sanctis, mais le desanctisme de ces benêts prompts à affirmer que Bach, ce n'est pas de la poésie, tandis que Chopin, si, ou un peu plus heureusement, que les clavecins bien tempérés et les *Variations Goldberg* ne nous parlent pas d'amour terrestre, alors que le prélude de la goutte d'eau nous fait penser à George Sand et à la phtisie menaçante, et que ça, bon sang !, ça, c'est de la vraie poésie, parce que ça fait pleurer.)

Venons-en au premier point. Le cinéma et les jeux de rôles nous incitent à penser au Moyen Âge comme à une séquence de siècles « obscurs », je ne dis pas idéologiquement (car cela n'a aucune importance au cinéma), mais en termes de couleur nocturne et d'ombres sombres. Rien de plus faux. Les gens du Moyen Âge vivaient dans des milieux obscurs, forêts, porches de château, salles

exiguës à peine éclairées par la cheminée ; mais, hormis le fait que c'étaient des gens qui allaient se coucher tôt, plus habitués qu'ils étaient au jour qu'à la nuit (laquelle plaira tant aux romantiques), le Moyen Âge se représente lui-même dans des tons éclatants.

Le Moyen Âge identifiait la beauté avec – outre la proportion – la lumière et la couleur, et cette couleur était toujours élémentaire, une symphonie de rouges, bleus, or, argent, blanc et vert, sans nuances ni clairs-obscur, où la splendeur naît de l'accord d'ensemble plutôt que d'une lumière qui envelopperait les choses de l'extérieur ou ferait suinter la couleur hors des limites de la figure. Dans les miniatures médiévales, la lumière semble irradier des objets.

Pour Isidore de Séville, les marbres sont beaux pour leur blancheur, les métaux pour la lumière qu'ils reflètent, et l'air même est beau et il est appelé ainsi parce que *aes-aeris* dérive de la splendeur de l'*aurum*, c'est-à-dire de l'or (et, comme l'or, à peine frappé par la lumière, il resplendit). Les pierres précieuses sont belles par leur couleur, car la couleur n'est autre que la lumière du soleil emprisonnée et matière purifiée. Les yeux sont beaux s'ils sont lumineux, et les plus beaux sont les yeux pers. L'une des premières qualités d'un beau corps est la peau rosée. Chez les poètes, ce sens de la couleur étincelante est toujours présent, l'herbe est verte, le sang rouge, le lait blanc, une belle femme a, pour Guinizelli, un « visage de neige coloré de carmin » (sans parler, plus tard, des claires, fraîches, douces eaux de Pétrarque) ; les visions mystiques de Hildegarde de Bingen nous montrent des flammes rutilantes, et la beauté même du premier ange déchu est faite de pierres resplendissantes à l'image d'un ciel étoilé, si bien que l'innombrable multitude des étincelles, dans la splendeur éclatante de ses ornements, illumine le monde de sa lumière. L'église gothique, pour faire pénétrer le divin dans ses nefs, obscures sinon, est fauchée par des lames lumineuses pénétrant par les vitraux, et c'est pour faire place à ces couloirs de lumière que l'espace réservé aux fenêtres et aux rosaces s'élargit, que les murs s'annulent presque en un jeu de contreforts et d'arcs rampants, et que toute l'église est construite en fonction d'une irruption de la lumière par un découpage de structures.

Huizinga nous rappelle l'enthousiasme du chroniqueur Froissart pour les navires aux drapeaux et bannières flottant au vent, avec leurs blasons bariolés scintillant sous le soleil, le jeu des rayons du soleil sur les heaumes, les cuirasses, les pointes des lances, les fanions et les étendards des cavaliers en marche ou, pour les blasons, les combinaisons de jaune pâle et bleu, orangé et blanc,

orangé et rose, rose et blanc, noir et blanc ; et une petite jeune fille en soie violette sur une haquenée caparaçonnée de soie bleue, conduite par trois hommes en soie vermeille avec des capes de soie verte.

Aux origines de cette passion pour la lumière, il y avait des ascendances théologiques, de lointaine origine platonicienne et néoplatonicienne (le Bien comme soleil des idées, la simple beauté d'une couleur donnée par une forme qui domine l'obscurité de la matière, la vision de Dieu comme Lumière, Feu, Fontaine Lumineuse). Les théologiens font de la lumière un principe métaphysique et, durant ces siècles, sous l'influence arabe, l'optique se développe, d'où les réflexions sur les merveilles de l'arc-en-ciel et les miracles des miroirs (parfois, ces miroirs semblent mystérieusement liquides, dans la troisième partie de la *Comédie*).

Dante n'a donc pas inventé, en jouant sur une matière réticente à la poésie, sa poétique de la lumière. Il la trouvait tout autour de lui, et il la reformulait, à sa manière, pour un public de lecteurs qui ressentaient la lumière et la couleur comme une passion. Si on va relire l'un des plus beaux essais que je connaisse sur le *Paradis* (*Aspetti della poesia di Dante*, de Giovanni Getto, 1947), on voit que toutes les images du paradis proviennent d'une tradition qui, pour le lecteur médiéval, fait partie de son bagage, je ne dis pas d'idées, mais d'imaginations et de sentiments quotidiens. C'est de la tradition biblique et des Pères de l'Église que sont issus ces fulgurances, ces tourbillons de flammes, ces lampes, ces soleils, ces lustres et ces clartés qui naissent « à guise d'horizon qui resclarcit » (3, XIV, 69), ces candides roses, ces fleurs rubicondes. Comme disait Getto, « Dante se trouvait donc face à un langage, mieux, à une langue, déjà constituée pour exprimer la réalité de la vie de l'esprit, la mystérieuse expérience de l'âme dans sa catharsis, la vie de la grâce comme joie merveilleuse, prélude à une saison joyeuse et sacrée ». Pour l'homme médiéval, lire ces lumières, c'était comme pour nous fantasmer sur la grâce ondulante d'une diva, sur la ligne profilée d'une automobile, sur les pas des amants désunis, les feuilles mortes, les roses blanches ou Marinella, et avec une intensité passionnelle et des frissons de l'âme qui nous sont inconnus. On est loin de la poésie doctrinale et de la discussion entre maître et disciple !

Et nous voici au deuxième malentendu, selon lequel il ne saurait y avoir de poésie de l'intelligence, capable de faire frémir sur le baiser de Paolo et Francesca, mais aussi sur l'architecture des cieux, la nature de la Trinité, ou la définition de la foi comme substance de l'espérance et argument des choses non visibles. C'est ce renvoi à

une poésie de l'intelligence qui rend le *Paradis* fascinant même pour le lecteur moderne qui a perdu les références familières au lecteur médiéval. Car, entre-temps, ce lecteur a connu la poésie de John Donne, d'Eliot, de Valéry ou de Borges, et il sait que la poésie peut être passion métaphysique.

Et en parlant de Borges, à qui a-t-il emprunté l'idée de l'Aleph, ce point fatal d'où l'on voit la mer populeuse, l'aube et le soir, les multitudes d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, un labyrinthe brisé qui était Londres, une arrière-cour de la rue Soler avec le même carrelage que celui vu trente ans plus tôt dans le vestibule d'une maison de la rue Fray Bentos, des grappes de raisin, de la neige, du tabac, des filons de métal, de la vapeur d'eau, des déserts équatoriaux convexes, et à Inverness une femme inoubliable, et dans une villa d'Adrogué un exemplaire de la première version de Pline, et en même temps, chaque lettre de chaque page, un crépuscule à Querétaro qui semble refléter la couleur d'une rose à Bengale, un globe terrestre placé entre deux miroirs qui le multiplie à l'infini dans un cabinet d'Alkmaar, une plage de la mer Caspienne à l'aube, un jeu de cartes espagnol dans une vitrine de Mirzapur, des pistons, des bisons, des tempêtes en mer, toutes les fourmis qui existent sur la terre, un astrolabe persan, et les restes atroces de ce qui avait été délicieusement Beatriz Viterbo ? Le premier Aleph est celui du dernier chant du *Paradis*, quand Dante voit (et pour ce qui lui est possible, nous fait voir) « les accidents, les substances, leurs modes – comme fondus ensemble » (3, XXXIII, 88-89). En décrivant « la forme universelle de ce nœud », avec l'âme en suspens et la parole courte, Dante voit trois cercles de trois couleurs, et non, comme Borges, les restes atroces de Beatriz Viterbo, parce que sa Béatrice, devenue reste atroce depuis très longtemps, est redevenue lumière – et donc, l'Aleph de Dante est plus passionnellement riche d'espoir que celui, halluciné, de Borges, lequel savait bien que l'Empyrée ne lui était pas autorisé, et qu'il ne lui restait que Buenos Aires.

C'est donc à la lumière des péripéties séculaires d'une poésie de l'intelligence que le *Paradis* pourra être mieux lu et plus apprécié. Mais je voudrais ajouter une chose, pour frapper l'imagination des plus jeunes, ou de ceux qui ne s'intéressent ni à Dieu ni à l'intelligence. Le *Paradis* dantesque est l'apothéose du virtuel, des immatériels, du *software* pur, sans le poids du *hardware* terrestre et infernal, dont il reste les déchets dans le *Purgatoire*. Le *Paradis* est plus que moderne, il peut devenir, pour le lecteur qui aurait oublié l'histoire, terriblement futurible. C'est le triomphe d'une énergie pure, ce que la toile d'araignée du Web nous promet et ne saura

jamais nous donner, c'est une exaltation de flux, de corps sans organes, un poème fait de novae et d'étoiles naines, un Big Bang ininterrompu, un récit dont les aventures courent sur la longueur d'années-lumière, et, pour prendre un exemple familier, une triomphale odyssée dans l'espace, avec une fin très heureuse. Si vous voulez, lisez le *Paradis* même comme cela, cela ne pourra pas vous faire de mal et ce sera mieux qu'une discothèque stroboscopique et que l'ecstasy. Parce que, en matière d'extase, la troisième partie de la *Comédie* tient ses promesses.

1. . Texte écrit pour *La Repubblica* du 6 septembre 2000, dans une série d'interventions consacrées au septième centenaire de *La Divine Comédie*.

2. . Toutes les citations de Dante sont tirées de la traduction d'André Pézard, Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983. (N.d.l.T.)

Le Million : *décrire l'inconnu*¹

Au moment où j'écris, je ne sais encore rien du *Marco Polo* tourné pour la télévision : j'ignore s'il sera fidèle au *Million* où s'il se bornera à en tirer des éléments pour une libre recreation du personnage. On suppose généralement que les scenarii télévisuels inspirés d'un grand livre en encourageant la lecture, et me voilà occupé à confirmer cette loi en avance : j'ai relu *Le Million*. Puis je me suis demandé combien de gens, après avoir vu les différents épisodes filmés, iront l'acheter en édition économique, et quel plaisir ils pourront y trouver. La langue de la version toscane dite « Ottimo » (comme on sait, Polo a dicté ses mémoires en prison à Rustichello de Pise et celui-ci écrivait en français, en sorte que le texte original date de 1298 et la version toscane de 1309) n'est pas à la portée de tous les lecteurs, même si on la lit sans trop de difficulté, sans compter que les mots incompréhensibles créent une atmosphère. Mais, sans préjuger de ce que racontera la télévision, comment doit-on lire *Le Million*, ou la version de ce *Livre de monsieur Marco Polo, citoyen vénitien, surnommé Le Million, où sont décrites les merveilles du monde* ?

La question qui m'est venue à cette relecture n'est pas de savoir comment le texte pourra être reçu par les lecteurs d'aujourd'hui, mais comment l'ont compris les lecteurs de ce temps-là. Et deviner ce qu'il pouvait représenter pour les contemporains peut peut-être nous aider à suggérer comment il convient de le lire aujourd'hui. Parce que (et j'anticipe ma conclusion) *Le Million* s'insère, et il n'est pas le dernier à le faire, dans une série de récits encyclopédiques décrivant des terres inconnues et plus ou moins légendaires, presque toujours rédigés par des auteurs qui n'avaient jamais bougé de chez eux, et Polo raconte presque les mêmes choses, mais en journaliste, ou pour mieux dire en envoyé spécial.

Deux siècles avant l'invention de l'imprimerie, trois ou quatre avant le triomphe des « avis » et des « gazettes », le livre de Marco Polo inaugure un genre. À ceci près qu'il est tellement en avance qu'il n'était pas facile d'accepter ce genre nouveau. Prenons tout de suite un exemple. Postérieur de quelques années à la rédaction du *Million*, nous en avons un beau manuscrit en français, maintenant conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, et une miniature illustre le chapitre 157, où Polo décrit le royaume de Coilu, qui se trouve sur les côtes de Malabar. Ce chapitre nous parle d'une population qui récolte le poivre et (dans la version toscane) les « myrobalans embliques », dont je ne sais pas bien s'il s'agit de prunes ou d'un autre genre de fruits riches en tannin. Et comment le miniaturiste représente-t-il les habitants de la côte de Malabar ? Eh bien, le premier est un Blemmye, c'est-à-dire un de ces êtres fabuleux qui sont dépourvus de tête et ont la bouche sur le ventre ; le deuxième, un Sciapode allongé à l'ombre de son immense et unique pied ; et le troisième, un Monocle. Exactement ce que le lecteur s'attendait à trouver dans cette région du monde : l'Inde, où se situe le royaume du légendaire Prêtre Jean. Le plus remarquable est que dans le texte de Polo, aucun de ces trois monstres n'est mentionné. Il dit que les habitants de Coilu sont noirs, se promènent tout nus, et que la région (pensons au parti que pouvait en tirer un miniaturiste) est riche en lions noirs, en perroquets blancs au bec rouge et en paons. De surcroît, Polo, avec la belle froideur qui le caractérise quand il parle de mœurs un peu inhabituelles pour les bons chrétiens, note que ces hommes n'ont guère le sens de la moralité et épousent indifféremment leur cousine, leur belle-mère ou la femme de leur frère.

Pourquoi le miniaturiste se permet-il d'introduire ces trois êtres, qui n'existent pas dans l'univers du *Million* (et encore moins dans celui de nos sciences naturelles et humaines), contre toute évidence textuelle ? Parce qu'à l'époque de Polo et plus tard encore, ses lecteurs et lui, se fiant à une chaîne ininterrompue de doctes encyclopédies qui les informaient sur les merveilles du monde, savaient qu'il *devait* y avoir des monstres sur la côte de Malabar. Le marchand Marco Polo était simplement un effronté qui se permettait non de raconter comment les choses devaient être, mais (et les mots sont de Rustichello) de « deviser des provinces et des lieux où il s'était rendu ». En témoin oculaire. Cela semble un métier facile, mais en ces temps ce ne l'était pas du tout. Pour l'envoyé spécial, il n'y avait pas de définition syndicale.

Qui était, alors, le compilateur d'encyclopédies historiques et géographiques ? Un monsieur qui, assis à une table, se fondait sur

les textes vénérables de Pline l'Ancien, de Solin et d'Isidore de Séville et sur les diverses encyclopédies du XII^e siècle, tels le *Speculum mundi* de Vincent de Beauvais ou le *Trésor* de Brunetto Latini. Et dans ces textes, les différentes contrées, qu'elles fussent réelles ou légendaires, étaient habitées par des animaux fantastiques et des créatures semi-humaines extrêmement étranges, dont les caractéristiques n'étaient pourtant nullement arbitraires. Car ces êtres avaient celles qui servaient à les transformer en exemples vivants, en allégories lisibles : ainsi le grand aîné de ces traités encyclopédiques, le *Physiologus*, paru entre les II^e et III^e siècles de notre ère, racontait-il que le lion avait coutume d'effacer ses empreintes avec sa queue pour tromper les chasseurs, mais cette caractéristique était « nécessaire » pour que le lion pût fonctionner comme symbole de la puissance du Christ, qui efface nos péchés. Et il disait que tous les cinq cents ans, le phénix arrivait à Héliopolis et se consumait sur le feu de l'autel pour (comme chacun sait) renaître de ses cendres trois jours plus tard ; or, cette propriété était « nécessaire » pour que le phénix fût le symbole du Sauveur. Dans ce sens, et le lion et le phénix étaient « vrais ».

Le Saggiatore a publié une édition du *Traité des choses les plus merveilleuses et les plus notables qui se trouvent dans le monde*, d'un auteur incertain connu sous le nom de John Mandeville. Il est sûr que ce Mandeville n'a jamais beaucoup voyagé, et il écrit presque soixante ans après Polo. Mais pour lui, parler de géographie signifie encore parler d'êtres qui *doivent* se trouver là ou là, non qui s'y trouvent pour de bon, même si certaines de ses pages peuvent laisser penser que parmi ses sources, il y a le livre du témoin oculaire Marco Polo. Non que Mandeville raconte toujours et seulement des bobards : par exemple, il parle du caméléon comme d'une bête qui change de couleur ; mais il ajoute qu'il est pareil à une chèvre. Par ailleurs, il est intéressant de comparer la Sumatra, la Chine méridionale et l'Inde de Mandeville à celles de Polo. On trouvera un noyau d'informations qui restent en grande partie identiques, à ceci près que Mandeville peuple ces contrées d'animaux et de monstres humanoïdes décrits dans des livres précédents. Polo, non.

Entendons-nous. Polo était un marchand, non un homme qui lisait beaucoup. D'autre part, il commence son voyage à dix-sept ans, en revient à quarante et un, et, pour les trois années qui suivent, part aussitôt au combat, finit prisonnier de guerre et dicte ses mémoires. Sur la réalité européenne, il ne doit pas avoir lu grand-chose, et on peut penser que les légendes qu'il raconte et les fables qu'il a l'air de boire, il les a entendues au Cathay. Mais d'une façon ou d'une autre,

la culture des encyclopédies médiévales est arrivée jusqu'à lui (et beaucoup des informations contenues dans ces encyclopédies proviennent, à la suite de longs trajets historiques, du corpus légendaire oriental). Et ce qu'il y a de beau chez messire Marco Polo, c'est qu'à sa façon il est un homme de son temps et ne parvient pas à se soustraire à l'influence de ces ouvrages – même s'il ne les a pas lus – qui lui enseignent ce qu'il *devrait* voir.

La page la plus significative est celle qui évoque les licornes, qui lui apparaissent à Java. Or, l'existence des licornes n'est pas mise en doute par les hommes du Moyen Âge. Entre parenthèses, à la lecture de ce traité aux ambitions exhaustives qu'est *The Lore of the Unicorn* d'Odell Shepard (1930), on découvre que les personnages qui ont vu et décrit des licornes bien après Marco Polo sont encore en grand nombre. Par exemple, le voyageur élisabéthain Edward Webbe, ou encore Vincent Le Blanc, qui en 1567 en voit trois : dans le sérail du sultan, en Inde et même à l'Escorial de Madrid. Au XVII^e siècle, le missionnaire jésuite Lobo (traduit par Samuel Johnson) en voit une en Abyssinie ; puis John Belle, en 1713 ; et pour finir (mais sans que la liste soit définitive), rien de moins que le fameux docteur Livingstone.

Que la licorne existait, le *Physiologus* l'avait dit, et c'est cet ouvrage qui, en Europe, avait donné naissance à la légende selon laquelle, pour capturer une licorne, il fallait exposer dans la forêt une vierge immaculée, car, comme le disait Brunetto Latini seulement trente ans avant Marco Polo, « quand la licorne aperçoit la jeune fille, sa nature fait qu'aussitôt elle s'en éloigne et abandonne toute sa faroucherie. »

Marco Polo pouvait-il ne pas rechercher de licornes ? Il les recherche, et il les trouve. En d'autres termes, il ne peut éviter de regarder les choses avec les yeux de sa culture. Mais une fois qu'il a regardé et vu sur la base de la culture passée, voilà qu'il réfléchit en envoyé spécial, c'est-à-dire comme celui qui ne se borne pas à fournir des informations, mais en fait aussi la critique et renouvelle les clichés du faux exotisme. Car les licornes qu'il voit sont en fait des rhinocéros, un peu différents de ces chevrettes gracieuses et blanches comme le lis avec leur petite corne en spirale qui apparaissent sur le blason de la couronne d'Angleterre.

Polo est sans pitié : les licornes ont « une peau de buffle et des pieds d'éléphant », leur corne est noire et grosse, leur langue rêche, leur tête ressemble à celle d'un sanglier, et, en somme, « c'est une bête fort laide à voir. On ne peut dire, comme dans nos pays, qu'elle se laisse attraper par la pucelle : c'est plutôt le contraire. » Ce qui

revient à dire : ne lui envoyez pas vos jeunes donzelles, car elle baissera la tête et les encornera. C'est triste, mais c'est ainsi.

L'autre aspect frappant chez Polo, dans sa façon de décrire les choses comme elles sont, est que son livre est dominé par la curiosité, mais jamais par un émerveillement forcené, et moins encore par l'effroi. Il raconte comme un anthropologue moderne qu'il existe, par exemple, des civilisations où il est d'usage d'offrir sa femme aux visiteurs étrangers et que les maris en sont tout contents. Il le raconte, et amen.

Il a vu tant de choses (mais vraiment vu, pas connu par ouï-dire) qu'il ne s'étonne plus de rien. Aussi le monde dont il parle n'est-il pas incroyable, même s'il est stupéfiant : il *est*, tout simplement, et c'est pour cela qu'il en parle. Certes, il entend des voix mystérieuses dans le désert de Lop, mais essayez donc de chevaucher des semaines et des semaines dans ce désert. Certes, il croit à l'histoire du royaume de Prêtre Jean, mais une lettre diplomatique était en circulation (fausse, on le sait maintenant), envoyée cent ans plus tôt par ce personnage mythique à l'empereur de Byzance. Il prend les crocodiles pour de gros serpents ayant des pattes antérieures, mais on ne pouvait guère exiger de lui qu'il s'en approchât de trop près. J'ai l'impression qu'il découvre plus d'anthropophages qu'il n'y en avait réellement dans les pays qu'il visitait, mais il voyageait en recueillant des témoignages en des terres où l'on parlait des langues qu'il devait apprendre avec difficulté. Pourtant, il découvre le pétrole, et le charbon fossile, et il en parle avec une grande justesse.

Hors les visions influencées par la tradition, dont il s'écarte avec peine, comme s'il se frottait les yeux, il en a d'autres qui, même à nous, semblent aller contre toute tradition. Pour lui, les hommes sont probablement ou blancs ou noirs, mais il ne lui vient pas à l'esprit qu'il existe une race jaune. Les habitants de Cipangu (aujourd'hui le Japon) sont blancs, et le Grand Khan, qui est mongol, « a le visage blanc et vermeil comme une rose ». L'intéressant est qu'il a peut-être raison, car même si les encyclopédies (celles d'aujourd'hui) parlent encore de peau jaunâtre, il suffit que nous regardions un Chinois ou un Japonais pour observer qu'il n'est pas jaune comme le féroce Ming, empereur de la planète Mongo, mais que, tout au plus, il n'est pas blanc et rouge à la façon d'un Tyrolien. Quant au Grand Khan, s'il avait le visage vermeil, c'était peut-être parce qu'il se maquillait ; ou peut-être Polo le regardait-il avec des yeux affectueux, ébloui par son costume et ses bijoux.

Parfois, il semble qu'il invente effectivement des légendes, comme

ses prédécesseurs et ses successeurs ; ainsi quand il nous parle du musc, parfum exquis qui se trouve sous l'ombilic, dans une poche ou abcès d'un animal pareil à une chatte. Pourtant, vérifions sur une encyclopédie : l'animal existe en Asie, il s'appelle « *moscus moschiferus* » et c'est une sorte de petit cerf, qui a des dents exactement comme Polo les décrit, et, dans le derme de son abdomen, sur le devant de l'ouverture préputiale, secrète un musc à l'odeur très pénétrante. De surcroît, c'est la version toscane qui le présente comme semblable à une chatte, car dans l'original français il est décrit comme semblable à une gazelle. Polo regarde autour de lui et enregistre ce qu'il voit avec une froideur de marchand, au point que nous croyons qu'il invente et affabule avec l'entêtement de l'impunité garantie.

À la différence de toutes les encyclopédies médiévales, Polo ne tire de ses observations ni allégories ni enseignements moraux : il se borne à enregistrer à l'intention de ceux qui prendront sa suite sur ces routes, qui sont des voies commerciales. En un certain sens, il est aussi désenchanté et réaliste que Machiavel, et s'adresse en technicien à des techniciens.

Son monde a réagi à cette provocation en le lisant comme il aurait lu un de ses prédécesseurs fantaisistes, et je crains que nous n'en fassions autant, peut-être influencés par des termes héraldiques comme « liophant » ou « salamandre ».

Mais la salamandre dont parle Polo est un tissu fait d'amiante, qu'il décrit avec précision, non l'animal du bestiaire qui vit et se plaît dans le feu. « Telles sont les salamandres, et les autres sont des fables. »

1. . Paru dans *L'Espresso*, 28 novembre 1982.

*Dante et la langue des Italiens*¹

Mengaldo, dans son commentaire au *De vulgari eloquentia*², affirme que « celui qui ose regarder l'œuvre dantesque dans toute sa complexité en remarque [...] la forte discontinuité et la richesse de contradictions internes », surtout dans les deux textes presque contemporains où est discutée la question de la langue vulgaire : le *Convivio* et le *De vulgari eloquentia* ; et, plus loin, il parle d'oscillations conceptuelles et d'incohérences inguérissables.

Dante était sans aucun doute un personnage contradictoire. Avant d'arriver à la question de la langue, préparons-nous à en relever les contradictions en examinant d'autres contradictions dantesques, quitte à nous rappeler une vérité peut-être triste pour beaucoup, à savoir que Dante n'était pas un philosophe et que ses quelques tentatives dans le domaine de la philosophie ont été assez déplorables : il tendait l'oreille à droite et à gauche, était pour un temps thomiste et pour un temps averroïste, et, somme toute, ne se souciait des grandes idées que dans la mesure où elles lui servaient à faire de la poésie ; en sorte qu'il aurait pu dire, comme Walt Whitman : « Je me contredis ? Eh bien, soit ! Je me contredis. »

Et si ces remarques ne vous convainquent pas, je ne peux que vous renvoyer à De Sanctis, qui, dans son *Histoire de la littérature italienne* (VI, 7 et VI, 10), après avoir affirmé avec assez d'emphase que « Dante était un homme d'une immense culture. Théologie, philosophie, histoire, mythologie, jurisprudence, astronomie, physique, mathématiques, rhétorique, poétique, il était instruit de tout ce qu'on peut savoir, et d'une façon qui n'avait rien de superficiel », se corrige peu après en disant : « C'était un homme extrêmement docte, mais ce n'était pas un philosophe. Et la philosophie n'a jamais été sa vraie vocation. »

Venons-en maintenant à la première des contradictions dantesques. Elle concerne les femmes. Pourquoi les femmes dans ce contexte ? Vous verrez d'ici peu qu'elles sont en rapport avec la question de la langue italienne.

Ce que Béatrice fut pour Dante, nous le savons tous. Il a passé sa vie à nous parler de son amour, ou plutôt de sa dévotion pour cette femme angélique, au point que des para-occultistes comme Gabriele Rossetti et même Pascoli ont pensé qu'il appartenait à une confraternité, quelque part entre les francs-maçons et les rose-croix : celle des Fidèles d'amour. Or, que fait ce fidèle d'amour ? Il épouse Gemma Donati (et Boccace nous dit peu respectueusement qu'il le fait sous la pression de sa famille, qui veut lui faire chasser de ses pensées cette femme idéale maintenant défunte depuis cinq ans, sans compter qu'une belle dot entraine peut-être aussi en jeu), lui fait bientôt trois enfants, puis s'en va seul en exil ; et pour ce qui est de sa femme, non seulement il n'y pense plus (au point que la malheureuse devra, en 1329, se démener auprès des autorités florentines pour récupérer sa dot parmi les biens confisquées à son mari trépassé, qui naturellement n'avait pas fait de testament en faveur de sa famille), mais il ne la nomme jamais. Et qu'on ne vienne pas me dire qu'il était trop occupé par une femme angélique pour penser aux femmes réelles, car peu après son mariage avec Gemma il dédie les *Rime petrose* à une nommée Petra, avec laquelle il semble avoir vécu un amour assez tumultueux, qui ne fut peut-être jamais consommé, mais cela ne suffit pas à définir ces poèmes comme purement allégoriques :

J'ai fui par plaines et collines
pour pouvoir échapper à une dame ;
et ni puits ni mur ne pourront jamais
faire d'ombre à sa lumière, ni verte frondaison.

[...]

De ses yeux me vient la douce lumière
qui me rend insoucieux de toute autre dame :
c'est la plus pieuse que j'ai vue,
et je l'appelle jour et nuit,
seulement pour la servir, en tout lieu et en tout temps !

Et de bien longtemps, je n'ai vécu d'un autre désir.

Donc, avec Gemma il fait trois enfants, mais peut-être par devoir, alors qu'avec Petra il ne fait rien mais éprouve de la rancœur. Béatrice ne suffit pas pour nous faire dire que Dante était à l'aise avec les femmes.

Voyons ce qui se passe dans *De vulgari eloquentia*. Dante a sous les yeux un texte biblique qui lui dit que Dieu parle à Adam. Il inclinait à penser que Dieu n'avait pas prononcé de mots, mais s'était exprimé par phénomènes atmosphériques, tonnerres et éclairs, se fondant sur le Psaume 148 où sont mentionnés « *ignis grando nix glacies spiritus procellarum quae faciunt verbum eius* » ; mais le texte biblique affirme sans l'ombre d'un doute que, sitôt après, Adam nomme les animaux du ciel et de la terre (et jusqu'au XVII^e siècle, on a abondamment débattu la question de savoir pour quelle raison il n'avait pas nommé les poissons : peut-être parce que, même pour lui, il était malcommode de descendre au fond de la fosse des Mariannes pour les voir tous), et enfin qu'il parle pour manifester sa satisfaction à l'apparition d'Ève. C'est même à cette occasion (Gn 1, 2, 23) qu'est cité pour la première fois un de ses propos : « *dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est* ». Pour des raisons qui ont fait couler des flots d'encre et sur lesquelles nous ne nous arrêterons pas, Dante se dit perplexe devant le fait que « selon ce que dit la Genèse en son début », la première à parler a été la « très présomptueuse » Ève (« *mulierem invenitur ante omnes fuisse locutam* »), quand elle a dialogué avec le serpent. Ainsi, une fois admise cette fausseté exégétique, lui semble-t-il inconvenant qu'un acte humain aussi noble que la parole soit issu des lèvres d'une femme avant de l'être de celles d'un homme (« *inconvenienter putatur tam egregium humanis generis actum non prius a viro quam a femina profluxisse* », *De vulgari eloquentia* I, IV).

Qu'en conclure ? Que Dante, au sujet des femmes, avait au moins deux visages : celui du fidèle d'amour et celui du misogyne (quand bien même cette misogynie était des plus normales à son époque).

Et en politique ? Dante, au chant VI du *Purgatoire*, fait lancer à Sordello son cri d'amour et de douleur pour une Italie réduite à un bordel, et lui souhaiter une unité nouvelle :

Hélas ! Italie asservie, auberge de douleur,
navire sans pilote dans une grande tempête,

non plus maîtresse de provinces, mais bordel !

Mais le même Dante se bat contre les gibelins arétins à Campaldino et insulte Pise en traitant cette cité d'injure à la nation, se comportant comme le bon Lucquois qui dit « mieux vaut un mort dans la maison qu'un Pisan à la porte ». De toutes les terres d'Italie qu'il a visitées, aucune ne semble lui agréer, car on sait que « le pain d'autrui a le goût de sel et il est dur de monter et descendre par les escaliers d'autrui ». De même, nous verrons dans *De vulgari eloquentia* qu'aucun dialecte italien ne lui semble satisfaisant. Du reste, ce sont tous les Italiens qui paraissent lui déplaire, et même dans sa propre ville il réussit à entrer en conflit non avec le parti adverse, mais avec les guelfes du sien, de manière si acrimonieuse que son comportement rappelle celui de nos hommes politiques actuels, et qu'à la fin les étudiants ne comprennent plus s'il était guelfe, car il soutenait l'empereur et contestait le pape (en sorte qu'il était guelfe, oui, mais de la frange blanche), ou si, comme l'a cru par erreur Foscolo, il était un gibelin en fuite. Au reste, à un certain moment de sa vie, il n'a pas hésité à s'allier avec les gibelins pour tenter de rentrer à Florence.

Bien qu'il soit devenu le barde des idéalistes du Risorgimento, Dante aurait signé sans barguigner pour remettre l'Italie entre les mains de Radetzky, car à ses yeux le seul moyen d'unifier cet infortuné pays n'était pas, comme le voulait Machiavel, de le confier à un prince italien (fût-il une crapule), mais à l'empereur d'Allemagne. Et c'est de nouveau Sordello, devant la débâcle nationale, qui se plaint qu'il ne se trouve quelque prince teutonique pour intervenir et remettre de l'ordre dans la situation (*Purgatoire* VI, 97-99) :

Ô Albert l'Allemand, toi qui abandonnes
cette terre devenue indomptable et sauvage,
alors que tu devrais enfourcher ses arçons...

Si Dante voulait confier l'Italie à l'empereur, c'est parce que, ainsi qu'il l'explique dans *De monarchia* I, il tient l'institution monarchique pour la seule qui puisse réaliser dans la société mondaine un ordre unitaire qui reflète l'ordre céleste. *Auctoritas super partes*, l'empereur n'est pas seulement nécessaire pour trancher les controverses qui peuvent se faire jour entre les princes et les peuples, mais il est aussi le seul qui, parce qu'il est doué d'une

volonté parfaite et de la plus grande puissance possible, soit en mesure de garantir le plein exercice de la justice. L'extension illimitée du territoire sur lequel il exerce sa juridiction immunise en fait l'empereur contre la passion de la cupidité. Il est le ministre de tous, et, partant, le premier garant de la liberté de l'homme. Au reste, pour preuve suprême de la nécessité de la monarchie universelle, Dante n'hésite pas à souligner le fait que le Christ, pour s'incarner, a attendu que le monde eût atteint l'unité politique sous le principat d'Auguste.

Tout bien pesé, de quel côté penchait Dante ? Il est vrai que l'époque était ce qu'elle était et qu'on ne pouvait invoquer Victor-Emmanuel II ; mais on ne peut nier qu'il nous montre trois visages qui ne s'accordent pas entre eux : celui du représentant de l'esprit de clocher fratricide, celui du nationaliste et celui du germanophile. Et ce n'est pas moi qui me montre sévère envers lui, attendu que Machiavel, dans son *Discours autour de notre langue*, avait déjà dit de Dante :

En toute chose il a montré que par son intelligence, sa doctrine et son jugement, il était un homme éminent, hormis lorsqu'il devait discuter de sa patrie, que, hors de toute humanité et de tout fondement philosophique, il a vilipendée en usant de toutes les formes d'ignominie. Et, ne sachant faire autre chose que la calomnier, il l'a accusée de tous les vices, condamnant les hommes, blâmant les lieux, médissant des mœurs et des lois ; et il ne l'a pas fait dans une seule partie de son poème, mais dans toutes, de diverses façons, tant il avait été blessé par l'outrage de l'exil et tant il désirait s'en venger. Pour y parvenir, il a fait tout ce qu'il a pu. Et si d'aventure, de tous les maux qu'il lui a prédits, il lui en était survenu aucun, Florence aurait plus à se plaindre d'avoir nourri cet homme que de tout autre malheur.

Mais venons-en maintenant à la question de la langue. L'Italie, en tant qu'entité unitaire, n'est pas née politiquement, mais linguistiquement. Avant que Metternich ne le dise haut et fort, et même dès le temps des Romains, l'Italie n'était qu'une expression géographique qui resta longtemps imprécise. À vrai dire, le nom d'*Italia* commença d'être employé dès le VI^e siècle avant J.-C., mais il ne désignait que ce que nous appelons aujourd'hui la Calabre. Longtemps, pour les Romains, l'Italie ne comprend pas la Gaule cisalpine, et, quand Rome commence d'étendre son influence sur toute la péninsule, on y parle grec, étrusque, quelques dialectes

celtiques ou ligures, l'osque, l'ombrien, le falisque, le vénète ou le sicule, et c'est en octroyant aux Italiques la citoyenneté que la capitale leur impose le latin. Des siècles plus tard, Charlemagne inclura dans le Saint-Empire romain-germanique un royaume d'Italie, mais cette appellation restera purement formelle et ne désignera que les régions septentrionales de la péninsule. Ensuite, jusqu'au XIX^e siècle, l'Italie n'est qu'un idéal : une expression géographique, oui, mais non une entité étatique. Or, si à partir du Moyen Âge tant de poètes se plaignent que l'Italie n'est plus ou n'est pas encore, c'est justement parce qu'il existe une langue unitaire pour le dire : l'Italie n'est née (virtuellement) qu'au moment où il s'est trouvé quelqu'un pour écrire « *Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte Sancti Benedicti* ».

À partir de la rédaction (960) de la Carta Capuana, acte de naissance traditionnellement reconnu de l'italien, le seul élément constant d'italianité, au long de près d'un millénaire et en l'absence d'une unité étatique et d'un patrimoine de valeurs plus fort que les diverses identités régionales, a été la langue ; mais cette langue, comme il n'existait pas un peuple qui la parlât, n'est restée un signe d'unité et d'identité que pour les rares personnes qui savaient lire et écrire. Et même, comme on s'en aperçoit à la lecture du *De vulgari eloquentia* dantesque, ce signe d'unité n'a été représenté que par la langue littéraire, celle des poètes. C'est grâce aux poètes que s'est transmise la tradition de la *vituperatio Ytaliae*, que nous pourrions placer dans la rubrique des *Hélas ! Italie asservie*.

De l'adresse dantesque à Pétrarque (« Mon Italie, bien que parler soit vain / quand sont mortelles les plaies / que dans ton beau corps je vois si profondes, / il me plaît au moins que mes soupirs soient ceux / qu'attendent le Tibre et l'Arno, / et le Pô, au bord duquel, douloureux et grave, je suis assis ») en passant par l'exhortation machiavellienne à libérer la péninsule des barbares, pour arriver à Leopardi (« Ô ma patrie, je vois les remparts et les arches / et les statues et les tours / solitaires de nos ancêtres, / mais je ne vois pas la gloire »), jusqu'à ce « nous avons été depuis des siècles piétinés et moqués » que la *vox populi* tend maintenant à attribuer à Roberto Benigni, la lamentation angoissée sur l'Italie divisée a traversé les siècles, non dans la bouche et sous la plume des politiciens qui voulaient unifier le pays, mais de lettrés fiers de parler une langue uniformisée sur le modèle du vulgaire toscan.

Au demeurant, pour Dante, même le toscan de son époque est un dialecte mal dégrossi. Voyons ce qu'il dit (*De vulgari eloquentia* I, XI) des divers dialectes italiens :

Les Romains estiment avoir droit à la première place, [mais] nous affirmons [...] que le vulgaire des Romains (et le vulgaire est trop dire : parlons plutôt d'un parler misérable) est le plus laid de tous les vulgaires italiens ; et ce n'est pas étonnant, car même dans leurs mœurs et coutumes hideuses, les Romains apparaissent plus infâmes que tous les autres peuples.

Pas mal, comme début. Après quoi je vous épargnerai les phrases cinglantes sur les habitants de la Marche d'Ancône (qui disent : *Chignamente state siate*), pour ceux de Spolète, de Milan, de Bergame, d'Aquilée, et pour les Istriens qui

prononcent crûment les mots *Ces fas-tu ?* [...] Éliminons aussi les Sardes (qui ne sont pas italiens, mais semblent pouvoir être assimilés à des Italiens), car eux seuls semblent privés d'un vulgaire qui leur soit propre et imitent « la grammaire » [le latin] comme les singes imitent les hommes : ils disent en effet *domus nova* et *dominus meus* [...]. Le sicilien [...] s'arroe un renom supérieur à celui des autres vulgaires, parce que, sous le nom de « sicilienne », [les Siciliens] désignent toute la production poétique des Italiens [...], [mais] ce qui sort de la bouche d'un Sicilien moyen [...] n'est en aucune façon digne de l'honneur de la première place [...]. Venons-en ensuite aux Toscans, qui, égarés par leur folie, veulent s'arroger la gloire du vulgaire illustre [...]. Puisque donc les Toscans, plus que tous les autres, sévissent avec leurs balbutiements d'ivrognes, il semble juste de prendre un par un les vulgaires municipaux de la Toscane pour les dépouiller quelque peu de leur gloriole [...]. Toutefois, bien que presque tous les Toscans aient l'esprit enténébré par leur affreux jargon, nous savons que quelques-uns d'entre eux ont connu le vulgaire le plus excellent : je parle de Guido, de Lapo et d'un autre poète parmi les Florentins, et, à Pistoia, de Cino [...]. Pour autant, si nous examinons les parlers toscans et considérons comment les personnages loués ci-dessus se sont détachés de leur propre langage, il ne fait pas de doute que le vulgaire que nous recherchons est un autre, non celui pratiqué par les gens de Toscane.

[Quant aux] Génois [...], s'ils oubliaient la lettre z, ils devraient renoncer complètement à parler ou reconstruire un langage nouveau. La plus grande part de leur parler est en effet constituée par des z, lettre qu'on ne peut prononcer qu'avec une grande dureté.

Puis Dante poursuit en disant des horreurs sur les Romagnols, sauve de justesse les Bolognais, reproche aux Brescians, aux Véronais et aux Vicentins de dire *magara*, aux Padouans de réduire « par une laide syncope tous les participes en – *oto* et tous les noms en – *tate*, en prononçant *merco* et *bontè* », aux Trévisans de tronquer « les mots par apocope et de prononcer la consonne *v* comme un *f* (ils disent par exemple *nof* au lieu de *nove* et *vif* au lieu de *vivo*) », et continue de vitupérer, région après région, pour en arriver à Alessandria : « les villes de Trente, de Turin et d'Alessandria sont si proches des frontières de l'Italie qu'elles ne peuvent avoir de langages purs. En conséquence, si au lieu de l'affreux vulgaire qu'elles pratiquent, elles en avaient un très beau, nous réfuterions, en raison de son mélange avec d'autres vulgaires, qu'il s'agisse vraiment d'italien. » Nous voilà servis comme les autres, nous les natifs d'Alessandria, peut-être parce qu'un partisan de l'empereur comme Dante ne pouvait nous pardonner d'avoir tenu tête à Barberousse.

Dante cherche donc un vulgaire qui n'appartienne pas à une province donnée et n'en trouve des exemples que chez certains poètes qui, avant lui, ont su se détacher des dialectes. Mais qu'entend-il par ce « vulgaire non provincial » qu'il appellera *illustre* ? Et pensait-il vraiment qu'il existait déjà quelque part ?

Dante se penche sur la question de la langue tant dans le *Convivio* que dans le *De vulgari eloquentia*. Puisque nous parlons de contradictions, examinons tout de suite le *De vulgari eloquentia*, qui, comme chacun sait, est pour ainsi dire l'acte de fondation du *volgare illustre*, et n'en est pas moins écrit en latin (Dante ne se démentit jamais).

Comme il le dira, la capacité de parler est le propre de l'homme : les anges ne l'ont pas (car tous lisent les pensées de tous dans l'esprit divin), non plus que les animaux (qui n'ont pas de passions individuelles, mais spécifiques, et, partant, connaissant les leurs, connaissent aussi celles de leurs congénères et n'ont pas besoin de connaître celles d'animaux d'autres espèces), ni les démons (qui connaissent déjà réciproquement le degré de perfidie de chacun d'entre eux).

Aussi le *De vulgari eloquentia* n'entend-il s'occuper que du parler humain, et Dante part-il de l'épisode narré en Genèse 2, 16-17,

quand le Seigneur parle pour la première fois à l'homme et met à sa disposition tous les biens du Paradis terrestre. Ici, nous ne trouvons pas seulement le curieux exemple de fausse interprétation selon lequel la première personne à parler aurait été Ève, mais il n'est rien dit non plus de la question de savoir comment Adam a parlé quand le Seigneur (Gn 3, 19 sqq.) amène devant lui toutes les bêtes de la steppe et tous les volatiles du ciel pour voir comment il les appellera, car, de quelque façon que l'homme nomme tout être vivant, ce nom doit lui rester (« *omne enim quod vocavit Adam animae viventis ipsum est nomen suum* », dit la Bible). Ce thème d'Adam comme nomothète (avec le terrible problème qui était déjà celui du *Cratyle* platonicien et qui obsèdera les siècles à venir : sur quelle base Adam a-t-il nommé les animaux ? Par des noms qui leur *convenaient* en raison de leur nature, ou par ceux qu'il avait arbitrairement décidé de leur donner, *ad placitum* ?) est ignoré par Dante. De même qu'il ne fait aucune référence aux discussions de philosophie du langage, très animées en son temps, et donc à la distinction entre *modi essendi*, *modi intellegendi* et *modi significandi*, perdant ainsi l'occasion d'établir si, en ce sens, l'hébreu adamique était une langue parfaite du fait qu'elle illustre un rapport naturel entre le nom et l'essence de la chose. Preuve supplémentaire de son peu d'intérêt pour le débat philosophique, et du fait qu'il se souciait peu de la langue adamique parfaite, car la seule langue parfaite qui devait exister était la sienne.

Revenons au *De vulgari eloquentia* : au moins selon la lecture qui paraît à Dante non plus fidèle au texte sacré, mais plus rationnelle, ou plus raisonnable, Adam aurait dû parler le premier ; et, alors que le premier son émis par les êtres humains est un vagissement de douleur, le premier son émis par Adam ne peut avoir été qu'un cri de joie et, en même temps, d'hommage à son créateur. Donc, Adam aurait été le premier à prononcer le nom de Dieu (*De vulgari eloquentia* I, IV, 4).

Après ce premier acte linguistique de l'histoire humaine, Dante doit maintenant affronter le problème de la pluralité des langues qui lui est attestée par l'expérience et trouve sa fondation et son explication en Genèse 11, 1 sqq., à savoir dans le récit de l'écroulement de la tour de Babel et la *confusio linguarum* qui s'est ensuivie.

Voilà que du ciel les frappa une telle confusion que, alors qu'ils se consacraient tout entiers à cette œuvre quand ils avaient une langue unique et identique, à présent, rendus différents par les nombreuses langues, ils l'abandonnèrent et ne connurent plus

jamais la même entente [...]. Ceux à qui était restée la langue sacrée n'étaient pas présents [...]. Or ceux-ci, dont le nombre était minime, appartenaient à la souche de Sem, qui fut le troisième fils de Noé : c'est de cette souche que descend la tribu d'Israël, qui a parlé dans ce très ancien langage jusqu'à sa dispersion.

(*De vulgari eloquentia* I, VII)

Nous avons déjà vu que Dante se souciait peu de la langue de Sem, en sorte qu'il montre plus intéressé par la fragmentation des autres langues, dont il nous donne une description qui, même pour un lecteur contemporain, est, d'une part, un modèle de linguistique comparée et, de l'autre, d'anthropologie culturelle (*De vulgari eloquentia* I, VIII).

D'abord, il explore les langues parlées entre le delta du Danube et les confins occidentaux de l'Angleterre, nées d'un même tronc, puis fragmentées en langues des Esclavons, des Hongrois, des Teutons, des Saxons, des Anglais et des autres nations : autant de vulgaires où, pour dire *sì*, on dit *io*. Des frontières de la Hongrie vers l'Orient naît une autre langue qui s'étend au-delà de l'Europe. Quant aux langues dites romanes,

Tout le reste de l'Europe a été occupé par une troisième langue, qui était unique, même si à présent elle apparaît triforme : en effet, pour affirmer, certains disent *oc*, d'autres *oïl* et d'autres *sì*, comme font par exemples les Espagnols, les Français et les Italiens. L'identité des vocables indiquant de nombreux concepts (comme « Dieu », « ciel », « amour », « mer », « terre », « est », « vit », « meurt », « aime » et presque tout le reste) est cependant le signe flagrant que les vulgaires de ces trois peuples proviennent d'une seule et même langue.

(*De vulgari eloquentia* I, VIII)

Ce qui frappe Dante est la différence substantielle entre les vulgaires et ce qu'il appelle la grammaire, autrement dit la langue latine, ou, plus exactement, le latin académique de son époque, réglé par des règles grammaticales inflexibles et désormais immuables. Les vulgaires, au contraire, présentent des variations continues dans le temps et dans l'espace : les Padouans parlent d'une façon, les Pisans d'une autre, et, plus extraordinaire encore, on relève des différences entre les parlers des membres d'une même

communauté civique (comme les Bolognais de Borgo San Felice et ceux de Strada Maggiore). Ce n'est pas tout, mais il constate encore que

L'homme [...] est le plus instable et le plus changeant des êtres animés ; il s'ensuit que le langage ne peut être ni durable ni continu, mais, comme les autres choses humaines (les us et les coutumes, par exemple), il varie nécessairement avec la distance dans l'espace et dans le temps.

Ces changements s'observent non seulement d'un pays à l'autre, mais dans le même pays au fil des ans :

Nous aurons donc l'audace de déclarer que, si les plus anciens habitants de Pavie ressuscitaient aujourd'hui, ils parleraient un langage différent ou dissemblable de celui des Pavesans modernes.

(*De vulgari eloquentia* I, IX)

Or, le projet de Dante, qui veut pour l'Italie une langue plus digne et plus noble, est de procéder à une critique des divers vulgaires régionaux, attendu que les meilleurs poètes se sont toujours éloignés de ceux de leur ville, et de viser à un *vulgare illustre*. Ce vulgaire représente une sorte de règle idéale dont se sont approchés les plus grands poètes, et à l'aune de laquelle les vulgaires existants devront être jugés.

Ainsi la seconde partie (inachevée) du *De vulgari eloquentia* dessine-t-elle les règles de composition de l'unique et véritable *vulgare illustre* : la langue poétique dont Dante, non sans superbe, se considère comme le fondateur. Nous reviendrons sur ce point, mais retournons d'abord au premier objet de l'enquête dantesque, annoncé tout au début de son ouvrage (*De vulgari eloquentia* I, I) :

Il ne nous apparaîût pas que quiconque avant nous ait entrepris de traiter du langage vulgaire, alors que, nous le voyons bien, un tel langage est absolument nécessaire à tous, car non seulement les hommes, mais encore les femmes et les enfants y tendent [...]. Par langage vulgaire, nous entendons celle à laquelle les enfants sont habitués par ceux qui les entourent quand, pour la première fois, ils commencent à articuler

distinctement les mots. Mais il est aussi possible de la définir plus brièvement et d'affirmer que la langue vulgaire est celle que, sans qu'il soit besoin d'aucune règle, on apprend en imitant sa nourrice. Mais en dehors de celle-là, nous avons aussi une seconde langue que les Romains ont appelée « grammaire » [...]. Rares sont d'ailleurs les personnes qui parviennent à la maîtriser, car on ne saurait apprendre ses règles et s'instruire en cette langue qu'avec du temps et par une étude assidue.

Vient alors une affirmation révolutionnaire :

La plus noble de ces deux langues est le vulgaire, aussi bien parce qu'elle est la première à avoir été employée par le genre humain que parce que tout le monde s'en sert (fût-ce dans la diversité des prononciations et des vocabulaires qui la divise), et parce qu'elle nous est naturelle, alors que l'autre est plutôt artificielle.

Donc, nous avons d'un côté le vulgaire, qui est l'œuvre de la nature, et de l'autre côté la grammaire, la langue latine des lettrés ou *locutio secundaria*, qui est un effet de l'*ars* et donc un idiome *artificiel*, « perpétuel et incorruptible », langue internationale de l'Église et de l'université, rigidifiée dans un système de règles par des grammairiens qui légiféraient alors qu'elle n'était déjà plus la langue vivante de Rome.

D'un côté, donc, on affirme que la langue la plus noble doit satisfaire aux exigences du naturel, alors que la diversité reconnue des vulgaires en confirme le caractère conventionnel ; de l'autre, on parle du vulgaire comme d'une langue commune à tous, même si elle se différencie par des vocables et des prononciations variables. Comme tout le *De vulgari eloquentia* insiste sur la diversité des langues, comment concilier l'idée qu'elles sont multiples avec le fait que le vulgaire (langue naturelle) est commun à tout le genre humain ? La réponse est qu'il est « naturel » et commun à tous les hommes d'apprendre en premier lieu une langue naturelle sans en connaître les règles, mais que cela se produit parce qu'ils ont tous en commun une *faculté de langage* (qui, selon certains interprètes, pourrait même être une grammaire universelle, une sorte de mécanisme inné qui nous rappelle, à nous contemporains, la grammaire générative chomskyenne), et que celle-ci s'incarne dans des substances et des formes linguistiques diverses.

Le point qui nous intéresse ici est que, dans la *Vita nuova* déjà, Dante affirmait que seul le vulgaire est la langue qui convient pour parler d'amour.

Anciennement, on ne parlait pas d'amour en langue vulgaire ; ceux qui en parlaient étaient certains poètes, qui le faisaient en langue latine [...]. Ce n'étaient pas des poètes de langue vulgaire, mais des lettrés qui traitaient de ces sujets. Et il n'y a pas si longtemps que sont apparus les poètes vulgaires ; mais dire en rimes vulgaires vaut aussi bien que dire en vers latins, conformément à la proportion [...]. Et le premier qui a commencé de parler en poète vulgaire voulait faire comprendre ses mots à une femme à laquelle il aurait été malaisé de comprendre les vers latins.

De cette affirmation, on peut donner une interprétation triviale : il faudrait faire des vers en vulgaire parce que c'est aux femmes qu'on parle d'amour, et que celles-ci ne savent pas le latin ; mais aussi une interprétation plus subtile : le vulgaire et le discours érotique, puisqu'ils sont tous les deux des effets de la nature, sont intimement liés dans la poétique du *stile nuovo*. En tout cas, ce lien entre éros, poésie et vulgaire souligne pour certains commentateurs, par exemple Asor Rosa (1997 : 60 sqq.), la fonction médiatrice (Asor Rosa écrit, avec un arrière-plan marxiste, « organique ») de l'intellectuel. De fait, dans le *Convivio* (I, I, 10), se sentant héritier et disciple des premiers grands poètes en langue vulgaire, Dante écrit :

Moi donc, qui ne suis pas assis à la table bienheureuse, mais, enfui des pâtures du peuple, aux pieds de ceux qui y sont assis, je recueille ce qu'ils font tomber et connais la vie misérable de ceux que j'ai laissés derrière moi ; mais, à la douceur que j'éprouve grâce à ce que je recueille peu à peu, miséricordieusement poussé en avant et sans rien oublier, j'ai réservé quelque chose pour les malheureux, que, déjà et depuis longtemps, j'ai démontré à leurs yeux ; et en cela, je les ai rendus plus désireux.

Puis il s'explique :

[...] ces chansons, pour lesquelles ce commentaire est composé. En latin, je n'aurais pas fait cet exposé, sinon à des lettrés, car

les autres ne l'auraient pas compris. Or, il s'agit de quelque chose que les non lettrés sont beaucoup plus nombreux à vouloir comprendre que les lettrés ; il s'ensuit que rien n'aurait pu mieux convenir à l'exprimer que le vulgaire, qui est compris tant des non lettrés que des lettrés (I, VII, 11-12).

On verra donc que [...] j'ai adopté le commentaire en langue vulgaire et que j'ai délaissé le latin, et mon excuse sera de montrer comment j'ai pris cette décision par amour naturel de ma propre langue (I, X, 5-6).

Il faut cependant considérer que les chansons (comme celles du *Convivio*) représentent pour Dante des exemples de *volgare illustre*, ce vulgaire qui n'existe pas encore, si ce n'est comme intuition incomplète des grands poètes qui l'ont précédé, et que Dante veut construire *ex novo*, affirmant le poursuivre « comme une panthère parfumée » (allusion à la tradition des bestiaires pour lesquels la panthère est un animal qui laisse derrière lui un sillage de délicieux parfum, tout en restant impossible à capturer). Ainsi, dans *De vulgari eloquentia*, il dira que

Nous avons battu les bois et les pâturages d'Italie sans trouver la panthère que nous poursuivions ; appliquons donc à sa découverte une méthode d'enquête plus rationnelle, afin de prendre au piège de nos rets ce fauve qui fait sentir partout son parfum sans se montrer nulle part. Reprenons nos épieux de chasse et affirmons que dans chaque genre doit exister un élément auquel comparer et à l'aune duquel évaluer tous les membres de ce genre [...]. S'agissant des hommes et des Italiens, nous disposons de quelques indices très simples, constitués par des us et coutumes et un langage, grâce auxquels nous évaluons et mesurons les actions propres aux Italiens. Or, les plus nobles de ces actions [...] sont celles qui, sans appartenir à aucune cité d'Italie, sont communes à toutes ; et parmi ces actions, nous pouvons compter l'usage de ce vulgaire que nous avons d'abord cherché : ce vulgaire qui se fait entendre dans toutes les villes sans avoir son siège dans aucune [...]. Et nous déclarons qu'en Italie, le vulgaire illustre, cardinal, royal et curial est ce vulgaire qui appartient à toutes les cités italiennes sans appartenir vraiment à aucune d'elles, ce vulgaire à l'aune duquel sont mesurés, évalués et comparés tous les vulgaires italiens.

Et le vulgaire en question « a été utilisé par des maîtres illustres qui, en Italie, ont composé de la poésie en langue vulgaire, à savoir des Siciliens, des Pouillais, des Toscans, des Romagnols, des Lombards et des écrivains des deux Marches (*De vulgari eloquentia* I, XIX).

Après avoir expliqué pourquoi il définit le vulgaire auquel il aspire comme « illustre, cardinal, royal et curial », Dante conclut qu'il le qualifie de royal parce que « si nous, les Italiens, avions une royauté, il serait la langue du palais ». Mais l'Italie, Dante ne le sait que trop bien, n'est pas une nation et n'a donc pas de royauté. Et donc « notre vulgaire illustre, en l'absence de royauté, va pérégrinant comme un étranger et trouve l'hospitalité dans d'humbles refuges ».

Quant à l'appeler curial, rappelant que la curie est le conseil qui se réunit autour du souverain, avec une fonction politique, administrative et juridique, et que *curialitas* signifie « élégance du style », Dante précise que

[...] la curialité n'est pas autre chose que la norme et la mesure de ce qu'on doit faire ; et, puisque la balance pour opérer cette mesure n'a coutume de se trouver que dans les excellentissimes « curies », il s'ensuit que tout ce qui, dans nos actes, est mesuré comme il convient doit être appelé curial. Or, ce vulgaire reçoit sa mesure dans l'excellentissime curie des Italiens et mérite donc d'être qualifié de curial.

Pour autant, il se rend compte que parler de mesure effectuée dans la curie des Italiens

[...] semble une plaisanterie, car nous n'avons pas de curie. Mais à cette objection, on peut répondre aisément : en fait, bien qu'en Italie il n'existe pas de curie, comprise dans son unité (comme celle du roi d'Allemagne), il ne manque pas de membres qui la remplacent ; et, comme les membres de la curie d'Allemagne reçoivent leur unité d'un prince unique, de même les membres de la nôtre sont unis par la lumière de grâce de la raison. Il serait donc faux de dire que les Italiens n'ont pas de curie, bien qu'ils soient privés d'un prince : nous avons en effet une curie, même si elle est physiquement dispersée.

(*De vulgari eloquentia* I, XVIII)

Ici, soyons attentifs : dire que les Italiens n'ont pas de curie gouvernementale, mais que leur curie est unie par la lumière de la raison signifie avoir compris ce que nous savons maintenant fort bien, à savoir qu'avant 1861 l'unité des Italiens se fondait non sur la politique, mais sur la culture.

Ce vulgaire illustre, donc, se dessine trait par trait dans les textes des poètes que Dante considère comme majeurs, mais il ne semble pas encore formé, régulé, explicité dans ses principes grammaticaux. Devant les vulgaires existants, naturels mais non universels, et une grammaire universelle mais artificielle, devant aussi l'absence en Italie d'une curie et d'une royauté, Dante, d'autorité, remplace par la leçon poétique l'unité politique qui fait défaut et se porte candidat à la restauration de la *forma locutionis* édénique, naturelle et universelle. Mais – à la différence de ce que feront les hommes de la Renaissance en se lançant à la recherche d'une langue hébraïque rendue à son pouvoir de révélation et de magie – il entend recréer la condition d'origine par un acte d'invention moderne. Le vulgaire illustre doit être une langue poétique, la sienne, et c'est par elle qu'un poète moderne doit soigner la blessure post-babélique. Tout le deuxième livre du *De vulgari eloquentia* n'est donc pas à comprendre comme un simple traité de stylistique, mais comme un effort pour fixer les conditions, les règles, la *forma locutionis* de la seule langue parfaite concevable, l'italien de la poésie dantesque. De la langue parfaite des origines, ce vulgaire illustre aura la *nécessité* (par opposition à la conventionnalité), car, de même que la *forma locutionis* parfaite permettait à Adam de parler avec Dieu, de même le vulgaire illustre sera ce qui permet au poète de rendre les mots conformes à ce qu'ils doivent exprimer, et qui ne serait pas exprimable autrement.

Pour cette raison, au lieu de blâmer la multiplicité des langues, Dante souligne leur capacité de renouvellement dans le temps. C'est justement sur la base de cette confiance dans la créativité linguistique qu'il peut se proposer d'inventer une langue parfaite moderne, sans partir à la chasse aux modèles perdus. S'il avait vraiment pensé que l'hébreu inventé par Adam était la seule langue parfaite, un homme de sa volonté, de son orgueil et de sa culture se serait ingénié à écrire en hébreu. S'il ne l'a pas fait, c'est parce qu'il pensait que le vulgaire qu'il devait inventer correspondrait aux principes de la forme universelle donnée par Dieu mieux que ne pourrait le faire l'hébreu adamique. Dante, avec l'arrogance qui le caractérise, se présente comme le nouvel Adam.

Mais voilà une nouvelle contradiction dantesque : d'un côté, il veut inventer un vulgaire compréhensible même aux incultes et aux femmes, mais de l'autre il veut fonder son vulgaire illustre, et celui-ci s'annonce si complexe que seuls les plus lettrés pourront le comprendre, tant il est vrai qu'il insiste (et de manière répétitive) sur le fait que, de même que le meilleur cheval ne convient qu'au meilleur des cavaliers,

[...] ce vulgaire exige donc des personnes qui lui soient semblables [...]. La magnificence requiert des personnes aux grandes possibilités, et la pourpre des hommes nobles : de même, ce vulgaire s'adresse à ceux qui excellent par leur intelligence et leur savoir, et dédaigne les autres. [Si donc] ce qui est bon convient à ceux qui ont du mérite et ce qui est excellent à ceux qui en ont plus que les autres [...], c'est aux meilleurs concepts que conviendra la meilleure langue. Mais les meilleurs concepts ne peuvent être que ceux qu'inspirent l'intelligence et le savoir ; aussi la meilleure langue ne convient-elle qu'à ceux qui les possèdent.

(*De vulgari eloquentia* II, I)

À ce stade, Dante conclut que la forme sous laquelle on peut traiter des sujets dignes d'un tel vulgaire est celle de la chanson (*De vulgari eloquentia* II, III). Mais si le vulgaire illustre ne peut être compris et donc goûté que par peu de gens, comment les chansons peuvent-elles être rendues compréhensibles à ceux qui ne sont pas à la hauteur de cette langue nouvelle ? En les dotant d'un commentaire, qui ne soit pas en vers mais en prose : une *prosa addita poesi*, qui n'a plus les caractéristiques du vulgaire illustre. Car, explique Dante, de même que pour comprendre la vraie beauté d'une femme il faut la dépouiller de tous les vêtements et parures qui la font admirer plus qu'en raison de sa vénusté naturelle, de même la chanson doit être dépouillée des « ornements accidentels » de la rime et du rythme du vers (*Convivio* I, X, 12).

Aussi le vulgaire du commentaire aux chansons sera-t-il un vulgaire prosaïque. Et, de fait, on pense que si le *De vulgari eloquentia* s'interrompt avant la fin du deuxième livre sur le vulgaire illustre, le troisième aurait dû parler de la prose illustre et le quatrième du vulgaire médiocre et humble. Et qu'est-ce que ce vulgaire humble ? Celui de la *Divine Comédie*, car, à en juger par ce que l'auteur en dit dans l'*Epistola* XIII, 28-31 :

Le titre de ce livre : « Ici commence la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, florentin de naissance, non de mœurs ». Pour comprendre ce titre, il faut savoir que le mot « comédie » vient des mots *comos*, qui signifie « village », et *oda*, qui signifie « chant » ; d'où « comédie », comme s'il s'agissait d'un « chant villageois ». Or donc, la comédie est un genre de récit poétique différent de tous les autres. Il diffère de la tragédie par sa matière, car la tragédie est merveilleuse et paisible au début et, à la fin [...], fétide et effrayante ; et son nom de « tragédie » vient des mots *tragos*, qui veut dire « bouc », et *oda*, comme s'il s'agissait d'un « chant du bouc », c'est-à-dire fétide comme le bouc, ainsi qu'on le constate dans les tragédies de Sénèque. Au contraire, la comédie commence par la narration de situations difficiles, mais sa matière finit bien, comme on le voit dans les comédies de Térence [...]. Pareillement, tragédie et comédie se différencient par le langage, élevé et sublime dans la tragédie, sans prétention et humble dans la comédie, comme le dit Horace dans sa *Poétique* [...]. On voit donc clairement que la présente œuvre peut se définir comme une comédie. En effet, si nous examinons sa matière, elle est au début effrayante et fétide, car elle traite de l'enfer, mais sa fin est bonne, désirable et heureuse, car elle traite du Paradis. En ce qui concerne le langage, il est sans prétention et humble parce qu'il s'agit de celui qu'emploient même les petites femmes (*mulierculae*).

Nous sommes ici dans le vif de la contradiction dantesque. D'un côté, il se veut l'inventeur de la nouvelle langue parfaite, mais accessible seulement aux *doctores* ; d'un autre côté, pour pouvoir s'adresser à ceux aussi qui ne peuvent goûter le vulgaire illustre de la chanson, il opte pour une langue prosaïque qui sera claire à tous. Et enfin, quand il veut être compris même des *mulierculae*, il invente un toscan humble, dont Contini (1970 : 171-173) relève « l'incessant caractère expérimental », car le langage dantesque passe d'expressions triviales, comme « Entre ses jambes pendaient ses intestins ; / on apercevait le péricarde et le sac hideux / qui transforme en merde ce qu'on avale » (*Enfer* XXVIII, 25-27) à des moments de grande délicatesse, comme « L'aube triomphait du brouillard matinal / qui fuyait devant elle, et voici que de loin / je reconnus le tremblement de la mer » (*Purgatoire* I, 115-117).

Quand, à la Renaissance, on redécouvrira le *De vulgari eloquentia* et que s'ouvrira la dispute sur ce que doit être la langue italienne,

on débattrait longuement la question de savoir s'il faut recréer un vulgaire illustre et curial ou se fonder sur le bon toscan dantesque. Et quelques siècles plus tard, Antonino Pagliaro en dira (1970 : 581 sqq.) :

Il ne fait pas de doute que la reconnaissance manquée de la différence entre les positions théoriques implicites dans la praxis linguistique de la *Divine Comédie* et celles qui sont clairement exposées dans le *De vulgari eloquentia*, en tant qu'elles renvoient au style tragique, c'est-à-dire à la langue de la chanson, est la cause principale du malentendu en raison duquel Trissino a pu reconnaître dans la langue du poème l'exemplification ou la mise en pratique des théories du traité. C'est à cette même cause qu'est dû l'âpre ressentiment de Machiavel, qui accuse Dante d'avoir exalté en théorie le vulgaire illustre, en répudiant le florentin, alors que dans les faits la *Comédie* ne se détache pas du florentin.

C'est au point que toutes les fois où Dante a dû se détacher du florentin pour importer des termes d'autres langues ou créer des néologismes, il s'est efforcé de conférer au nouveau terme une homogénéité avec son dialecte. Et Machiavel, s'adressant à Dante, disait : « Les hommes qui écrivent dans cette langue, comme s'ils en étaient amoureux, doivent faire ce que tu as fait, mais non dire ce que tu as dit. »

En sorte que, concluait Pagliaro,

[...] s'il existe un indéniable contraste entre le théoricien de la langue de la chanson, qui exige, pour ainsi dire, une intervention curiale dans la formation d'une autre expression linguistique, et le poète de la *Comédie*, qui revendique la plus grande liberté à des fins d'expression poétique, il est sûr que le postulat d'une communion linguistique italienne fondamentale [...] constitue une prémisse légitime à cet élargissement de l'horizon linguistique qu'on trouvera dans la *Comédie*.

Toutefois, que le modèle de la langue des Italiens fût la chanson en vulgaire illustre ou la *Comédie* en vulgaire humble, comme le dit Asor Rosa,

[...] la littérature italienne commence en partant d'un point

très élevé ; mais ne commettons pas l'erreur d'écrire, drastiquement, du point le plus élevé de l'échelle des valeurs littéraires : ce qui suit courrait nécessairement le risque d'être ou de paraître non un développement, mais la digne administration d'un héritage presque indépassable.

Aussi, bien qu'il ne soit parlé ni par les *mulierculae* ni par le peuple, l'italien dantesque dont s'inspireront les poètes, qui le suivront presque comme si c'était une *locutio secundaria*, se développe-t-il dans une fidélité continue à son modèle, sans se plier aux exigences des parlers populaires, au moins, dirai-je, jusqu'à Manzoni, qui réussit le miracle de s'exprimer dans un vulgaire humble en se trempant dans l'Arno d'un vulgaire illustre et attrape par la queue la panthère parfumée.

Mais cette remarque explique pourquoi, si l'on donne à lire à un Français un texte de Rabelais, qui était plus ou moins contemporain de notre Arioste, il aura certaines difficultés à le comprendre et, s'il manque de culture littéraire, s'y perdra, alors que si l'on donne à lire à un Italien, même s'il n'est pas allé plus loin que l'école élémentaire, « *Le dame i cavalieri l'arme gli amori / le cortesie le audaci imprese io canto* », il saura sans problème de quoi on lui parle. Pareillement, un Anglais est quasi incapable de lire *Les Contes de Canterbury* de Chaucer, au point que pour le lecteur ordinaire circulent des versions en anglais moderne, alors qu'un Italien (et même l'immigré qui vend des châtaignes grillées au coin de la rue) comprend très bien ce que veut dire « *Nel mezzo del cammin di nostra vita, / mi ritrovai per una selva oscura* ». Pourtant, Dante écrivait ces vers plus de soixante ans avant Chaucer.

Devons-nous donc nous estimer heureux que nos écoliers aient ou aient eu moins de peine à comprendre les grands auteurs du passé ? L'ennui est que, si les Français et les Anglais ne comprennent pas leur langue telle qu'elle était au Moyen Âge ou à la Renaissance, c'est parce qu'elle a été parlée pendant des siècles par des marchands, des guerriers et des gens du peuple et s'est donc progressivement transformée ; alors que l'italien, de Dante jusqu'à nos jours, a principalement été parlé par des écrivains, qui se passaient pour ainsi dire le flambeau d'une langue des origines sans oser y changer grand-chose. Un étranger (ou un élève de sixième) croirait-il qu'entre « *Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiero in gran tempesta* » et « *O patria mia, vedo le mura et gli archi / et le colonne e i simulacri e l'erme / torri degli avi nostri, / ma la gloria non vedo* », cinq siècles et demi se sont écoulés ? Franchement, à première vue, c'est Leopardi qui paraît le plus archaïque...

Dante a donc inventé la langue des Italiens, mais, en raison des tribulations politiques qui l'ont empêchée de devenir la langue d'une nation, il a contribué à sa rigidification en idiome pour férus des belles-lettres. C'est une contradiction dont il n'est assurément pas responsable, mais il a apporté une très grosse pierre à cet édifice en prétendant d'un côté écrire pour les « petites femmes » et, de l'autre, en rappelant que le modèle idéal de l'italien était la langue parlée dans les cours princières.

Pour humble que fût son langage, les *mulierculae* l'ont aussitôt trahi. Boccace savait déjà (cf. sa nouvelle 114) que Dante, en se promenant dans les rues, était passé devant une forge et avait entendu le forgeron chanter, très mal et à la façon d'une cantilène, quelques vers de la *Comédie*. Il était alors entré et, sans mot dire, avait commencé à jeter dehors les marteaux, les tenailles, les pinces et les travaux en cours. Le forgeron, furieux, lui avait demandé pourquoi il gâchait son travail. Dante lui avait répondu : « Et toi, pourquoi gâches-tu le mien ? » La *Comédie* n'était pas pour les artisans, et pour les « petites femmes » encore moins.

Mais quand, des siècles plus tard, le peuple (grâce, comme on sait, à la télévision) s'est finalement emparé d'une langue italienne standard, qui n'aurait jamais existé sans l'impulsion originelle de Dante, et bien que cette langue soit lexicalement et grammaticalement élémentaire, le chantage du modèle indépassable dont parlait Asor Rosa a empoisonné jusqu'aux parlars populaires, incapables de se soustraire à l'obligation d'une langue docte, à tel point que la langue du peuple a souvent été parlée sur le mode d'une parodie inconsciente de la langue des seigneurs. Ainsi, en l'absence de forgeron dantesque, le brigadier célébré par Calvino, pour noter dans son procès-verbal que quelqu'un est descendu à la cave pour allumer le poêle et a trouvé des bouteilles de vin derrière la caisse à charbon, s'exprime-t-il en ces termes :

Le soussigné, s'étant rendu aux premières heures antéméridiennes dans les locaux situés au sous-sol de son domicile pour opérer la mise en marche de l'installation thermique, déclare avoir fortuitement fait la découverte d'un quantitatif de produits vinicoles, situé en position postérieure par rapport au récipient destiné à contenir le combustible.

De là aussi, encore aujourd'hui, « l'oblitération du titre de transport ».

D'un côté, nous avons donc la langue du Grand Frère, faite

d'obscénités et de borborygmes aussi inconvenants qu'inhumains, et de l'autre celle de la bureaucratie, des convergences parallèles et, souvent, de la critique. Maintenant que l'Italie est faite, reste à créer de vrais italophones.

Mais ne soyons pas sévères. Malgré ses contradictions et les résultats souvent imprévus de sa proposition, nous devons reconnaître qu'au bout du compte, Dante a réussi. La preuve en est que même si ce soir je ne vous ai pas convaincus, vous m'avez au moins compris.

1. Conférence prononcée le 11 avril 2011 au Lycée Plana d'Alessandria.

2. *De vulgari eloquentia*, sous la direction de Pier Vincenzo Mengaldo, Padoue, Anthenore (1960), VII.

Sur les Très Riches Heures¹

J'ai découvert les *Très Riches Heures du duc de Berry* quand j'avais un peu plus de vingt ans, dans une petite édition cartonnée qui, naturellement, ne contenait que les miniatures des mois.

Je dis « naturellement » parce que le destin de l'amateur non spécialisé est de toujours voir ce manuscrit sous la forme de ces douze fameuses représentations. Dans des livres d'art, peut-être arrive-t-il de trouver aussi d'autres images, mais on finit par les oublier. Les *Très Riches Heures* se sont fixées dans ce cliché, comme il est advenu à Beethoven et à Chopin, que beaucoup ne connaissent que par la *Lettre à Élise* et le *Prélude dit de la goutte d'eau*. Le fétichisme encourage la paresse, et la paresse le fétichisme. Des deux peut naître la satiété. Pourtant, c'est seulement en pouvant feuilleter le manuscrit entier, dans la splendide édition en fac simile de la Facsimile Vertag de Lucerne – pour ceux qui n'ont pas le privilège désormais très rare de toucher l'original à Chantilly – qu'on découvre combien plus riches, plus inventives, parfois plus énigmatiques sont les *Très Riches Heures*. Et l'on comprend ainsi pourquoi les exécuteurs testamentaires du duc Jean Ier les ont qualifiées de « très riches ».

Durant une vingtaine d'années, en tout cas, ces miniatures ont été une de mes voies d'accès vers le Moyen Âge, que je m'apprêtais à étudier. Il est vrai qu'il s'agit d'un Moyen Âge tardif, où frémissent déjà de nombreux pressentiments de la Renaissance, mais je regardais les *Très Riches Heures* et lisais en même temps *L'Automne du Moyen Âge* de Huizinga. Je vivais la grâce, la langueur de cette époque de crépuscule, et revivais en elle les siècles qui l'avaient précédée. Au bout du compte, nous avons tous connu et peut-être compris la civilisation des Romains grâce à des ruines qui ne remontaient qu'à la fin de l'Empire.

Mais ma lecture d'alors était sans doute aussi esthétisante, néogothique, décadente. Et je faisais outrage aux *Très Riches Heures* en ne retenant que leur aspect décoratif.

De ce manuscrit, on peut proposer d'autres lectures. Ce sont naturellement celles du critique et de l'historien d'art, qui tentent la datation des images, recherchent les influences iconographiques, évaluent la qualité de l'exécution. Mais ce n'est pas ce que je voudrais suggérer au lecteur passionné, mais non spécialisé. Je tenterai quelques autres parcours, qui sont ceux de l'imagination plus que de la philologie et de la rigueur historique.

J'en ai découvert un plus tard, quand j'ai lu les études historiques de l'école des Annales. Les *Très Riches Heures* sont un document irremplaçable pour comprendre la vie matérielle, les mœurs, la société, les goûts de l'époque. Pour cela, les miniatures des mois sont sans conteste fondamentales, mais après ce premier contact on peut aussi explorer les autres images, à la recherche d'indices mineurs et parfois cachés.

Les miniatures des mois sont une grande réserve d'informations sur les vêtements et les armures. Elles nous racontent comment on dressait la table, quels aliments et quelles boissons y apparaissaient, quel était le rapport avec les animaux domestiques, comment se déroulaient les travaux saisonniers ; elles nous disent comment étaient faits les outils agricoles, comment vivaient les paysans et les bergers, quelles étaient les techniques de culture et l'architecture des jardins. Elles nous parlent de la forme des ruches, du harnachement de chevaux, de la traction des charrettes. Et elles nous donnent à voir une foule de châteaux, d'édifices religieux, de chantiers en construction, nous révèlent l'intérieur des églises et des palais, les statues, les étendards. Les détails sont si minutieux et fidèles que c'est grâce à eux que certains historiens d'art ont été en mesure de dater les diverses images.

Les *Très Riches Heures* sont un documentaire cinématographique, un dispositif visuel qui nous raconte la vie d'une époque. Aucun film ne pourra jamais égaler la fidélité, la fulgurance, la touchante beauté de cette reconstruction.

Deuxième parcours : la chasse au merveilleux. Ce manuscrit est pauvre en *marginalia* grotesques, alors qu'ils sont fortement en évidence dans d'autres œuvres. Ce n'est que rarement que nous trouvons un chasseur ou un oiseleur, et ces représentations du monde à l'envers qu'en son temps Baltrušaitis nous avait invités à découvrir dans les marges de tant de manuscrits dévots. Comme si les miniaturistes n'avaient pas osé insister sur les représentations

« amusantes » dans un livre destiné à la prière et aux yeux pudiques de la famille du duc de Berry. Mais soyons attentifs, car le goût médiéval pour les babouins (ou *babewyns*, comme on écrivait à l'époque) se manifeste en revanche dans les lettrines du texte. Elles sont avant tout une galerie de portraits, mais, en cherchant bien, voilà que nous distinguons une sorte de satyre poilu, juste au début d'un *Ave Maria Stella*, et ailleurs un ours, et ailleurs encore un estropié, ou un chien, ou un lapin, qui semblent vouloir surprendre le duc en pleine oraison, le distraire de sa prière, ou le faire réfléchir sur un proverbe dévot ou une parabole que l'image pourrait lui faire revenir à l'esprit.

La distraction. C'est le troisième parcours. Le livre est destiné à la méditation, à l'oraison, à la concentration. Le Moyen Âge a abondé en invectives contre les images des églises et des cloîtres, qui pouvaient distraire les yeux curieux de la conversation avec Dieu. Tout le monde connaît la célèbre diatribe de saint Bernard de Clairvaux contre la sculpture romane : « *Quid facit illa ridicula monstrositas, mira quaedam deformis formositas et formosa deformitas ? Quid ibi immundae simiae ? Quid feri leones ? Quid monstrosi centauri ? Quid semihomines ? Quid maculosae tigrides ?* » (*Apologia ad Guillelmum*). D'autre part, ajoutait Bernard, pourquoi même les images des saints sont-elles trop belles, pourquoi les reliques sont-elles couvertes d'or ?

Mais du temps de Bernard à celui du duc de Berry, au moins deux siècles ont passé, et la tension mystique et le rigorisme se sont atténués ; sans compter que chez le duc, nous sommes dans une cour et non dans un monastère ; enfin, le duc est un curieux : non seulement un collectionneur amoureux des livres splendides et des objets de grand prestige artistique, mais aussi un précurseur des cabinets de curiosités baroques, et son trésor contient des merveilles comme des cornes de licorne, des dents de baleine, des noix de coco, des conques des sept mers et l'anneau de fiançailles de saint Joseph. Cet homme raffiné porte sur les choses un regard curieux et gourmand, et a fait de la distraction un art. Nous pouvons nous l'imaginer, agenouillé pour prier : ses lèvres récitent mécaniquement un psaume, mais ses yeux s'attardent non tant sur le sujet sacré de l'image, mais sur son arrière-plan de jardins, de collines, de châteaux, sur les vêtements des dames et les fioritures des marges.

N'oublions pas, de surcroît, que les *Très Riches Heures* présentent certaines séquences, par exemple celle de la Passion, qui sont d'un rythme et d'un dramatisme cinématographiques, avec de brusques changements de décor, d'heure du jour, et des passages de la

lumière aux ténèbres. Nous ne manquerons pas de respect au duc de Berry si nous nous le représentons dans la pénombre de sa chapelle, avidement occupé à suivre les pages de son livre comme aujourd'hui nous regardons la télévision. Splendide compromis entre mysticisme et esthétique, devoir et plaisir, méditation et liberté de l'imagination, les *Très Riches Heures* nous aident à comprendre bien des choses sur le Moyen Âge, époque où les manifestations de vertu publique s'accompagnaient d'une grande désinvolture dans celles d'une licence tout aussi publique. Époque où, peut-on penser, on ne péchait pas plus qu'à la nôtre, mais où on le faisait certainement avec moins de honte, et dans les moments mêmes où l'on professait la plus grande ferveur religieuse et la plus austère moralité.

Cet objet apparemment si délicat et précieux, ce chef d'œuvre d'orfèvrerie, cette suprême manifestation de l'artifice cultive et raffiné est aussi un document profondément humain, car, si l'on sait le lire, est très révélateur des faiblesses de nos ancêtres du Moyen Âge tardif, et aussi de celles de leurs ancêtres à eux.

Mais l'homme médiéval avait souvent du mal à distinguer le plaisir des sens du plaisir de l'âme. Il avait un goût, beaucoup plus développé que le nôtre, pour les couleurs nettes, bien différenciées, éclatantes, il aimait la splendeur de l'or, le scintillement des bijoux, les irrptions de la lumière et son jeu sur le vert des prés, sur le bleu de la mer et les vêtements de brocart... mais dans le triomphe de la couleur, de la lumière, de l'or (comme sont les *Très Riches Heures*), il voyait aussi une manifestation de la puissance divine. Pour nous, le duc de Berry se distrait en suivant la symphonie des rouges et des bleus, frôlant peut-être avec ses doigts l'or qui incruste chaque page du livre. Mais lui, en le faisant, avait la conviction de célébrer, de la manière la plus agréable, la présence de la divinité dans le monde. Et avec une magnifique hypocrisie, il se sentait faire preuve de vertu fois virtuose et d'humilité dans la distraction somptueuse qu'il s'accordait.

Quant aux artistes – les frères Limbourg ou ceux qui ont travaillé après eux –, ils n'ont pas négligé d'encourager leur commanditaire : on voit avec quel goût leurs solutions chromatiques presque abstraites parviennent à composer des bandes monocolores, des chutes rouges de damnés, des assemblées dorées de bienheureux, des cascades azurées d'anges. Dans une des miniatures, pour obtenir un effet décoratif évoquant le dos couvert d'écailles d'un poisson précieux, le miniaturiste a eu la hardiesse de représenter une foule de saints, tous de dos, de manière que n'apparussent que leurs auréoles d'or. Le duc rêvait à l'au-delà et pensait que le Paradis était une immense châsse resplendissante de bijoux, très semblable à son

trésor.

D'autres lectures possibles ? Le livre est incomplet : il présente des pages dépourvues de miniatures et certaines sont blanches, marquées seulement de lignes tracées pour quelque dessin à venir. C'est un livre hétérogène qui révèle des mains d'artistes différents. Aussi nous raconte-t-il l'histoire de sa fabrication, nous donne-t-il à penser aux années de travail qu'il a coûté, nous laisse-t-il entrevoir un feuilleton d'interruptions, de reprises, de corrections, et, au bout du compte, nous représente-t-il (encore une fois sur le mode cinématographique) le laboratoire où il a été conçu, le temps très long de sa préparation, de sa réalisation, de ses repentirs, de ses interpolations, les nombreuses années au fil desquelles, peu à peu, il s'est fait. Il est le monument mémoriel élevé à l'atelier qui l'a vu naître.

On peut y voir encore bien d'autres choses. Par exemple la recherche de tous les thèmes iconographiques que le Moyen Âge a élaborés, et qui s'y retrouvent comme dans une encyclopédie. Ou la malicieuse illustration de croyances et de pratiques que l'Église condamnait officiellement, mais que la culture de cour admettait : je pense à l'abondance de références astrologiques particulièrement précises, qui sous-entendent une compétence affûtée et un discours habituel, et qu'on trouve non seulement dans les ronds qui dominent les représentations des mois, mais dans la page révélatrice du feuillet 114, l'Homme anatomique, qui, dès cette première moitié du xve siècle, fait penser aux représentations des rapports entre micro- et macrocosme que nous découvrirons dans les ouvrages des mages de la Renaissance et de l'ère baroque, de Robert Fludd ou, plus tard, d'Athanasius Kircher. Mais n'oublions pas que les *Très Riches Heures* ont vu le jour quelques décennies seulement avant la naissance de Marsile Ficin, quand s'annonceront dans la Florence humaniste les conditions d'une réaffirmation publique de l'astrologie et de la magie.

Peut-être vaut-il mieux s'arrêter ici, car peut-être serait-il irrespectueux pour le lecteur de suggérer d'autres clefs de lecture. Les *Très Riches Heures* sont un objet extraordinaire justement parce que, en œuvre ouverte, elles encouragent mille itinéraires différents de l'imagination. Que le lecteur l'ouvre au hasard, choisisse sa porte d'entrée et parcoure tout seul cet *hortus deliciarum*.

1. Publié comme introduction à R. Cazelles, *Illustrations of Heaven and Earth. The Glories of the Très Riches Heures du duc de Berry*, New York, Abrams, 1988 (traduction italienne Milan, Rizzoli, 1988).

Sur la Scolastique et le structuralisme¹

L'esthétique thomiste est une esthétique de la forme en tant que structure décomposable en éléments simples, unis entre eux par un rapport relationnel. Et elle se trouve être, pour les raisons évidentes que d'ailleurs nous redirons dans les pages suivantes, une esthétique de la synchronie.

De nos jours les sciences humaines travaillent sur des structures formelles et ont, d'une façon critique, et non pas a-critique du type de celle du penseur médiéval, recours à une méthodologie du synchronique. Dans ces conditions, relire Thomas d'Aquin pourra vouloir dire, dans un même temps, reconnaître des instruments utilisables, et des apories déjà subies, afin d'éviter d'avoir à les subir de nouveau.

Relire en termes de structuralisme un texte médiéval n'est pas un choix hasardeux. Le structuralisme se découvre des filiations non négligeables dans la *forma mentis* scolastique : il y a un aspect scolastique dans la visée structuraliste à un discours interdisciplinaire, à une logique universelle, à la réduction de toutes les sciences humaines à une science « leader » (qui est, pour le structuralisme, la linguistique) dont les autres sont des « ancillae ». De la même façon, la pensée scolastique présente deux caractéristiques qui l'apparentent à la pensée structurale : elle procède par divisions binaires (vrai-faux, *sic* et *non*, structure duelle de la *quaestio*, bifidité de la *distinctio* symbolisée par les deux doigts levés...), et c'est une pensée du synchronique. Bien sûr, pour la pensée médiévale, la synchronie ne traduit pas un choix méthodologique : elle dérive nécessairement de ses prémisses métaphysiques, puisqu'il s'agit de la synchronie d'un *ens generalissimum* comme objet premier de la science, un être qui exclut le développement ou le devenir, et donc l'épaississement

diachronique. Mais de toutes façons la pensée médiévale développe jusqu'à la subtilité les potentialités d'une analyse synchronique d'une structure très générale des objets, ultime commun dénominateur de tout autre phénomène, et dont la nature devra se refléter tant dans les opérations du langage que dans celles de la pensée, de même que dans la structure des réalités naturelles ; les lois de la logique sont celles de la substance, la formalisation de la logique n'exclut en aucune manière son ontologisation, et la *logica minor* n'est qu'un instrument de travail au service de la *logica major*.

Une telle série de rapprochements ne doit pas inciter à conclure que Scolastique et structuralisme présentent des affinités idéologiques, et pas davantage que les homologues entre les procédures opératoires qui sont mises en œuvre doivent aboutir à surévaluer ou à dévaluer l'un des deux mouvements de pensée aux dépens ou au profit de l'autre ; disons qu'on n'a nullement l'intention de démontrer que le structuralisme constitue une néoscolastique, ni que la Scolastique représentait un premier structuralisme ; on désire simplement mettre en lumière des aspects similaires d'un fonctionnement mental et, mieux encore, la présence de modèles homologues en action. Autrement dit, on souhaite montrer comment le penseur scolastique, mis en présence d'un problème, le résolvait en élaborant un modèle théorique de la situation à définir, et élaborait ce modèle suivant des procédés intellectuels voisins de ceux des actuelles méthodologies structurales.

Ces directions une fois marquées, il serait fort intéressant de relire toute la spéculation scolastique à la lumière de la sensibilité structurale : l'opération serait loin d'être inutile, étant donné que la démarche de pensée scolastique permettrait sans peine de réduire les différents aspects de la réalité, qu'elle prétend définir, à des modèles explicatifs. À vrai dire, la pensée scolastique n'a jamais tendu à rien d'autre qu'à ramener la réalité à des modèles explicatifs, tout en se persuadant par ailleurs que de tels modèles n'étaient pas des constructions de l'intelligence mais bien des aspects de la réalité : toutefois, mis à part le fait que même la pensée médiévale, dans le débat sur les universaux, se pose le problème d'une opposition entre nominalisme et conceptualisme dans les mêmes termes dans lesquels se le pose aujourd'hui le structuralisme (ou inversement), il convient également de noter que, de la même façon, la question de savoir jusqu'à quel point, de nos jours, le structuralisme se refuse à qualifier ontologiquement les modèles cognitifs qu'il manie, n'est pas tellement clarifiée. Dans un cas comme dans l'autre, on affaire à une recherche basée sur la

formulation d'« universaux ».

Et ce n'est du reste pas un hasard si l'un des secteurs topiques de l'actuelle recherche structurale est constitué justement par la recherche centrée sur les « universaux du langage » (et le fait qu'il s'agisse alors d'universaux du comportement mental, et donc de structures cérébrales, et non pas d'universaux de type platonicien, est sans grande importance : souvent, ce qui a le plus d'importance c'est l'aboutissement du discours, la réaffirmation d'une intemporalité des structures mentales, de l'existence d'une « *recta ratio dicibilium* » laquelle pourrait se trouver terriblement proche – par exemple – d'une notion de « compétence » universelle qui normalise la « grammaticalité » de tous les énoncés possibles en quelque langue que ce soit).

Peut-être, en évoquant ainsi ces parentés, a-t-on accentué le côté démystifiant que peut impliquer une lecture médiévale du structuralisme, tendant à en mettre en lumière les tentations les plus dangereuses ; alors qu'on tient pour positif le fait que la pensée contemporaine, après avoir tellement débattu de la créativité de l'esprit, éprouve le besoin de se remettre à débattre du problème d'un ordre déterminé des comportements mentaux, recherche qui n'est ni toujours, ni nécessairement métaphysique, mais qui peut aussi bien constituer une invite salubre à reconsidérer les conditionnements matériels de l'intelligence.

Toutefois la procédure inverse, à savoir une relecture structuraliste des démarches médiévales, pourrait bien nous réserver des surprises peu banales. Et nous serions amenés (quitte à introduire les éclaircissements qui s'imposent, pour ne pas tout mélanger) à reconnaître chez Thomas d'Aquin des exemples de discipline mentale dans la résolution d'un problème philosophique qui vaudraient comme modèles opératoires pour des opérations modélisantes différentes, appliquées à d'autres domaines.

Que l'on pense, par exemple, à toute la discussion au sujet des corps mixtes et de la mixtion des éléments, et à la façon dont nous avons été conduit à la ramener à une définition de la fabrication artistique². Définir l'objet de l'art par rapport aux formes naturelles signifiait pour Thomas d'Aquin, à l'intérieur de son univers problématique et terminologique, définir l'*opposition nature-culture*.

En présence du fait de nature, la solution qu'il proposait était, si l'on veut, voisine de l'organicisme de la chimie moderne : les éléments divers du composé, qui originairement représentaient des forme substantielles autonomes, se fondent en une seule et même forme substantielle nouvelle : hydrogène plus oxygène, cela ne fait

pas une somme des deux éléments, cela fait quelque chose de qualitativement différent, qui est l'eau ; et néanmoins les deux formes originaires subsistent « virtute » ; fondues au sein du composé, elles y demeurent comme forces actives, et il en subsiste le souvenir, de la même façon que le souvenir des éléments constitutifs d'un composé chimique subsiste dans sa formule de structure. Et voilà pour le corps mixte qui – au même titre que le composé chimique – est « *mixtorum alteratorum unio* ».

Mais passons à présent à la définition de l'objet produit de culture. Ici, il n'y a pas fusion : la forme qui le constitue est une *terminatio superficialis*, les éléments d'origine qui le composent demeurent comme formes substantielles prêtes à se dissocier pour entrer dans une nouvelle corrélation, pôles disponibles en vue d'une combinatoire infinie. L'art est un bricolage.

L'analogie peut paraître seulement brillante. Et disons tout de suite pourquoi elle est, *aussi*, brillante : parce que, dans la vision structuraliste moderne, la structure en tant que système met en rapport de tension des valences *vides*, dont l'individualité ne se définit que par opposition à d'autres valences (et c'est justement pour cela qu'elle devient un modèle abstrait applicable interdisciplinairement à divers phénomènes) ; tandis que la structure « culturelle » de Thomas d'Aquin met en rapport de tension des éléments *pleins*, des formes substantielles. Par conséquent, Thomas d'Aquin n'était pas un précurseur du structuralisme. Mais l'analogie n'est pas *seulement* brillante, car elle illustre comment, en présence d'un problème particulier la définition du produit de culture), le philosophe travaillait en inventant – en inventant, pas en appliquant – un modèle explicatif qui, vidé de son contenu, correspond au modèle structural, c'est-à-dire correspond à la possibilité de penser un composé comme système de valences. Le fait que ces valences soient pour lui pleines, n'ôte rien de sa valeur à sa solution. Au contraire : car, justement parce qu'elles sont pleines, il est obligé de définir le produit artificiel comme la forme superficielle qui met en corrélation le système des autres formes, substantielles cette fois, présentes *substantia et virtute*, avec tout ce qu'elles étaient et représentaient avant d'entrer dans le système de la forme accidentelle : ce qui constitue l'idée d'un système complexe comme *système de systèmes*. Idée que l'esthétique structuraliste retrouve pour expliquer une opération de composition qui met en relation des données culturelles précédentes (ensemble des notions, réseaux de stimulations émotionnelles, séries phonétiques et lexématiques, niveaux supra-segmentaux, amples chaînons syntagmatiques qui

sont déjà précédemment des produits culturels pourvus d'une individualité propre, etc.) : et ce, sans que les niveaux pré-existants, modifiés par la corrélation, perdent leur autonomie originelle en se trouvant faire partie du nouveau composé.

Ici, on ne saurait dire si Thomas d'Aquin a génialement inauguré les méthodes du structuralisme, ou bien si le structuralisme a, à la faveur de médiations souvent inconscientes, et quelquefois explicites (de même que la grammaire générative revisite la logique de Port Royal), revisité la *forma mentis* scolastique. Mais ce que l'on sait, en tous cas, c'est que revisiter une pensée ne veut pas dire seulement se rendre maître de ses procédures formelles, mais aussi en contrôler critiquement les aboutissements, afin de voir au moins si, à l'intérieur de ces procédures formelles ne se trouvent pas embusquées des impossibilités substantielles.

Et voilà une autre bonne raison de pratiquer ce type de relectures. En effet, bien des embarras problématiques du structuralisme actuel pourraient se trouver, sinon résolus, à tout le moins éclaircis, voire évités, si l'on voulait en reconnaître l'origine dans les modèles exemplaires de la pensée scolastique.

Un de ces embarras est occasionné par le mouvement dialectique du diachronique au synchronique, et par l'obligation de concilier logique formelle et logique dialectique.

Bien sûr, il est facile et tentant d'énoncer que la Scolastique ne pouvait se poser pareil problème, par suite de son indifférence radicale et motivée au sens de l'histoire. Mais, cela étant, il vaudrait quand même la peine de se demander dans quelle mesure son appareil formaliste constituait la résultante ou la cause de cette carence dialectique.

Il y a longtemps, un épigone attardé de la pensée idéaliste italienne s'interrogeait à propos de la possibilité d'une relecture dialectique et historiciste de la pensée scolastique (dans ce cas précis, il s'agissait à n'en pas douter d'une manœuvre purement « idéologique » dictée par le souci de mettre le diable au régime de l'eau bénite, et ce pour des motifs de convivialité académique) : et il se demandait si l'on ne pourrait pas interpréter l'*essentia* scolastique comme principe d'activité ininterrompue, et par conséquent comme ressort d'un procès. Or ce à quoi il est fait ici recours existe chez Thomas d'Aquin, et c'est la *natura* en tant que *principe d'activité*. Seulement, la *natura* des scolastiques représente un principe d'activité *toujours égal*, en fonction duquel l'activité se trouve déterminée une fois pour toutes par la structure substantielle de l'entité singulière.

La substance thomiste ne peut changer avec le temps, se dissolvant dans des contradictions qui en feraient autre chose que ce qu'elle est. Et ce, ni par l'effet de sa force propre ni sous le coup de rencontres occasionnelles, qui – ainsi qu'on l'a vu – se traduisent tout au plus dans une économie du corps mixte, dans lequel les activités substantielles s'équilibrent réciproquement, sans se transformer jamais en ce qui serait leur opposé. Ce corps mixte, qui du point de vue chimique serait *un quelque chose de divers*, est tout simplement, en termes d'hylémorphisme, *un quelque chose en plus* : une addition des *virtutes*, et, pour ce motif, ne peut être une transformation des substances qui, justement survivent virtuellement (*virtute*).

Certes, essence et matière sont « *activa et passiva ad invicem* » (*Summa contra gentiles*, II, 56), mais cela ne veut pas dire qu'il s'organise entre elles un processus dialectique. Ce qui s'organise, effectivement, c'est un équilibre structural, synchronique. Si opposition il y a eu, elle s'est produite une fois en passant, *una tantum*, par le fait de la rencontre : ensuite est née l'entité singulière.

Par conséquent, une méthodologie du synchronique n'est apte à justifier le devenir dialectique qu'à une seule condition (et à cette condition-là, jamais les scolastiques n'auraient consenti à souscrire) ; la condition, le pacte, étant que les équilibres structuraux soient l'effet d'une opération de définition qui immobilise à des fins strictement cognitives la poursuite dialectique enquêteuse visant à déterminer un état des choses, à évaluer le champ d'affrontements qui, a un moment donné, s'est constitué. Tout en sachant fort bien que la réduction synchronique, indispensable pour discourir du terrain où se produisent les événements, a appauvri les événements eux-mêmes et les a, fort opportunément, réduits à des *simulacres*. Et que, par voie de conséquence, la description et l'explication synchroniques ne possèdent de validité que si elles se trouvent proposées pour être par la suite niées, dépassées, réexpérimentées à un niveau successif. La synchronie n'a rien à voir avec la diachronie dialectique, si on ne se résout pas une fois pour toutes, dans le cadre démonstratif d'une nature dialectique des faits, à l'employer comme un instrument méthodologique constamment et uniquement probatoire. La synchronie, et donc la formalisation statique, ne se conjoint pas à la dialectique si elle ne se trouve pas définie comme le moment méthodologique indispensable, mais subordonné d'une hypothèse dialectique plus ample.

Nous avons dit que les scolastiques, en tout cas Thomas,

n'auraient jamais consenti (n'auraient pu, ne seraient pas capables de) souscrire à ce jugement. Relire leur univers méthodologique devrait au moins permettre de poser un problème analogue qui aujourd'hui fait office de structuralisme. Si même il n'y souscrit pas, relire le modèle aura largement servi à comprendre que ce structuraliste et un scolastique.

Le discours pourrait se prolonger. Le fait qu'il se soit poursuivi jusqu'à ce point prouve que la visite effectuée dans l'univers philosophique médiéval n'a peut-être pas été sans quelque profit, si tant est qu'il convienne en toute circonstance de corroborer une opération historiographique au moyen de preuves immédiatement exploitables.

Mais il advient, en réalité, que l'on relise un philosophe d'un temps ancien pour une quantité de raisons, dont beaucoup demeureront pour toujours obscures, inaccessibles à celui qui utilise la relecture, tandis que d'autres, comme on l'a indiqué, sauront se déclarer à l'insu de celui les a exposées et proposées. Parmi toutes les raisons possibles, il en est quand même une que nous souhaiterions mettre en évidence, en conclusion de ce travail : celui met à profit une pensée ancienne s'enrichit d'une expérience organique et accomplie, et est rendu apte à reconsidérer ensuite les faits qui se produisent à partir d'un niveau surélevé de la prise de conscience. Si mal assurée et délitée que soit la tour en haut de laquelle il s'est hissé, parvenu là, un panorama plus vaste attirera son regard ; et pas nécessairement en arrière.

1. Ce texte constituait le chapitre VIII.4 dans *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, 1970, supprimé pour les raisons qui sont exposées dans l'introduction à cette édition.

2. Cf. dans ce volume : *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, chap. 4.4, H, et chap. 6.2.

Liste des sigles utilisés dans le texte et les notes

Divers

D : *A Portrait of the Artist as a Young Man*, trad. fr., *Dedalus : Portrait de l'artiste en jeune homme par lui-même* (Gallimard, 1943).

F : *Fuocco*, Gabriele d'Annunzio, Édition de Vittoriale, Milan, Mondadori, 1939.

PG : *Patrologia Graeca*, J.-P. Migne éd., Paris, 1857-1966

PL : *Patrologia Latina*, J.-P. Migne éd., Paris, 1878-1890

trad. fr. ou fr. : traduction française

Sent. : Commentaires des sentences de Pierre Lombard (de l'auteur auquel le sigle fait référence).

PL : J.-P. Migne, *Patrologiae Cursus completus* (Série II, *Ecclesia Latina*).

ET : E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*.

SH : *Stephen Hero*, trad. fr., *Stephen le héros*, Gallimard, 1948.

Dante

DV : *De vulgari eloquentia*

Kant

CFJ : *Critique de la faculté de juger*

CRP/1 : *Critique de la raison pure*, 1^{re} éd.

CRP/2 : *Critique de la raison pure*, 2^e éd.

P : *Prolégomènes*

L : *Logique*

OP : *Opus Postumum*

Peirce

CP : *Collected Papers*

Thomas d'Aquin

Quodlt : *Quaestiones Quodlibetales*

S. Th. : *Summa theologiae*

I, II, III Sent. : *Sentencia libri De anima*

CG : Saint Thomas d'Aquin, *Summa contra Gentiles*.

DN : Saint Thomas d'Aquin, *In librum Beati Dionysii de Divinis Nominibus Expositio*.

Références bibliographiques

- AA.VV. *Estetica. Actes du VIIe congrès d'études philosophiques chrétiennes* (Padoue, Liviana, 1952).
- AA.VV. *Momenti e problemi di storia dell'estetica, I. Dall'antichità classica al barocco* (Milan, Marzorati, 1959).
- AA.VV. « Towards a Medieval Aesthetics », in *Viator* 6 (1975).
- AA.VV. *Simboli e simbologia dell'Alto Medioevo* (Spolète, 3-9 avril 1976) [Spolète, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo].
- AA.VV. *L'Érotisme au Moyen Âge, études présentées au IIIe colloque de l'Institut d'études médiévales* (Montréal, L'Aurore, 1977).
- AA.VV. *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età moderna* (Bergame, Lubrina, 1986).
- Adler, Mortimer. *Art and Prudence* (Londres, Longman, 1937).
- Alessio, Franco. « Studi e ricerche su Roberto di Lincoln », in *Rivista critica di storia della filosofia* 2 (1957) ;
- Idem. « Per uno studio dell'ottica del Trecento », in *Studi medievali* 2, 1961 (aujourd'hui dans Alessio, *La filosofia e le « artes mechanicae » nel secolo XII. Per uno studio sull'ottica del Trecento* [Spolète, Centro italiano di studi medievali, 1984]).
- Angelini, Cesare. Introduction et commentaire de *L'Apocalisse*, in *Apocalisse xilografica estense* (Parme, Franco Maria Ricci, 1969).
- Antoni, C. e Mattioli, R. *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*. Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane (1950).
- Asor Rosa, Alberto. *Genus italicum* (Turin, Einaudi, 1997).
- Assunto, Rosario. *La critica d'arte nel pensiero medievale* (Milan, Il Saggiatore, 1961).
- Idem. *Die Theorie des Schönen in Mittelalter* (Cologne, Dumont,

1963).

Idem. *Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia* (Milan, Marzorati, 1975).

Atherton, James S. *Books at the Wake* (New York, Viking, 1960).

Attwel de Vega, J. H. « Queda suficientemente definido lo bello diciendo que es esplendor de la forma ? », in *Actas del primero congreso nacional de filosofia* vol. 3 (Mendoza, 1949).

Auerbach, Erich. « Figura », in *Neue Dantenstudien* (1944.5). Traduit de l'allemand par Diane Meur, postface de Marc. B. de Launay, Paris, Macula, 2003.

Azzaro, Giuseppina. *Durando di Mende* (Catane, Edigraf, 1968).

Bagni, Paolo. *La costituzione della poesia nelle artes del XI/XII secolo* (Bologne, Patron, 1968).

Bakhtine, Mikhaïl. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennessansa*, 1965. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (traduit du russe, Paris, Gallimard, 1982).

Balme, David M. « Aristotle's Use of Difference in Zoology », in S. Mansion (éd.), *Aristote et les problèmes de méthode* (Louvain, Publications universitaires de Louvain, 1961).

Balthasar, Nicholas. « Art, esthétique et beauté », in *Revue néoscholastique de philosophie*, 26 (1933).

Baltrušaitis, Jurgis. *Le Moyen Âge* (Paris, Armand Colin, 1955).

Idem. *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique* (Paris, Armand Colin, 1960).

Baratono, Aldechi. *Arte e poesia* (Milan, Bompiani, 1945).

Barberi Squarotti, Giorgio. « Le poetiche del Trecento in Italia », in AA.VV. (1959).

Barisone, Ermanno (éd.). *John Mandeville, Viaggi* (Milan, Il Saggiatore, 1982).

Baron, Roger. « L'esthétique d'Hugues de Saint-Victor », in *Les Études philosophiques*, 5 (1957).

Barthes, Roland. « Éléments de sémiologie », in *Communications*, 4 (1964).

Battisti, Eugenio. *La Renaissance à son apogée et le premier maniérisme*

- (traduit de l'italien, Paris, Albin Michel, 1977).
- Baudry, Léon. *Lexique philosophique de Guillaume d'Ockham. Étude des notions fondamentales* (Paris, Lethielleux, 1958).
- Bäumker, Clemens. *Witelo : ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts* (Munich, Verlagsbuchhandlung, 1908).
- Idem. « Die europäische Philosophie des Mittelalters », in *Allgemeine Geschichte der Philosophie*, 2e éd. (Berlin, Teubner, 1923).
- Baur, Ludwig. *Der philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln* (Munich, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912).
- Bayer, Raymond. *Histoire de l'esthétique* (Paris, Armand Colin, 1961).
- Beatus de Liébana. *Sancti Beati a Liébana commentarius in Apocalypsin* (Romae Typis Officinae Polygraphicae, 1985).
- Bechman, Roland. *Les Racines des cathédrales* (Paris, Payot, 1981).
- Beltran, Evencio. « Les questions sur la rhétorique d'Aristote de Jean de Jandun », in Dahan, Rosier-Catach, éd. (1998).
- Berg, Jan. « Aristotle's Theory of Definition », in *Atti del congresso internazionale di storia della logica* (4-8 décembre 1982 [Bologne, CLUEB, 1983]).
- Bertini, Ferruccio. « Da Cicerone alla Poesia nova di Geoffroy de Vinsaut », in *Atti del convegno internazionale « Dictamen, Poetria et Cicero. Coherence and Diversification* (Bologne, 10-11 mai 2002 [L. Calboli Montefusco (éd.), Rome, Herder, 2003]).
- Bettetini, Maria. *Contro le immagini* (Rome-Bari, Laterza, 2006).
- Bettoni, Efrem. *Duns Scot : The Basic Principles of His Philosophy* (Catholic University of America Press, 1943).
- Idem. *San Bonaventura di Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero* (Milan, Vita e Pensiero, 1966).
- Bianchini, Angela (éd.). *Romanzi medievali d'amore e d'avventura* (Rome, Casini, 1957).
- Biard, Joël. « Science et rhétorique dans les "Questions sur la rhétorique" de Jean Buridan », in Dahan, Rosier-Carach, éd. (1998).
- Binkley, Peter. « Preachers' Response to the Thirteenth Century Encyclopedism », in P. Binkley, éd. (1997).
- Idem (éd.). *Pre-Modern Encyclopedic Texts* (Leyde, Brill, 1997).

- Biolez, J. *Saint Thomas et les beaux-arts* (Louvain, 1886).
- Biondolillo, Francesco. *Breve storia del gusto e del pensiero estetico* (Messine, Principato, 1924).
- Bizzarri, Romualdo. « S. Tommaso e l'arte », in *Rivista di filosofia neoscolastica* 26 (1934).
- Idem. « Abbozzo di una estetica secondo i principi delle Scolastica », in *Rivista rosminiana* 29 (1935).
- Black, Deborah. *Logic and And Aristotles Rhetoric and Poetic in Medieval Arabic Philosophy* (Leyde, Brill, 1990).
- Black, Max. « Metaphor », in *Proceedings of Aristotelian Society* 55 (1955).
- Idem. « More About Metaphor », in Ortony (éd.), [1979].
- Blanche, F. A. « L'analogie », in *Revue de philosophie* 50 (1923).
- Boas, George. « Teriophily », in *Dictionary of the History of Ideas* (New York, Scribner's Sons, 1973-74).
- Boehner, Philotheus. « Ockham's Theory of Signification », in E. Buytaert (éd.), *Collected Aricles on Ockham*, St Bonaventure-New York-Louvain-Paderborn, The Franciscan Institute (initialement publié dans *Franciscan Studies* 6, 1946) [1958].
- Bogges, William F. « Aristotle's Poetics in the Fourteenth Century », in *Studies in Philology*, 67 (1970).
- Idem. « Hermannus Alemannus's Rhetorical Translations », in *Viator*, 2 (1971).
- Bologna, Corrado. « Introduzione » au *Liber monstrorum : libro delle mirabili difformità* (Milan, Bompiani, 1977).
- Bolzoni, Lina. *La stanza della memoria* (Torino, Einaudi, 1995). *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie* (traduit de l'italien, Paris, Droz, 2005).
- Bonomi, Andrea (éd.). *La Struttura logica del linguaggio* (Milan, Bompiani, 1973).
- Bord, Janet. *Mazes and Labyrinths of the World* (Londres, Latimer, 1976).
- Borgese, Giuseppe Antonio. « Sommario di storia della critica letteraria del Medioevo ai nostri giorni », in Borgese, *Poetica dell'unità* (Milan, Bompiani, 1952).
- Bori, Pier Cesare. *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana*

- critica e le sue trasformazioni* (Bologna, Mulino, 1987).
L'Interprétation infinie (traduit de l'italien, Paris, Cerf, 1991).
- Bosanquet, Bernard. *A History of Aesthetics* (Londres, Swan Sonnenschein, 1904).
- Bullonghi, A. « St Thomas and Music », in *Dominican Studies* (1951).
- Burbach, Hermann Joseph. *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin* (Ratisbonne, Bosse, 1966).
- Busi, Giulio. « La Qabbalah secondo Dante », in *Il Sole-24 Ore*, 17 ottobre 2004.
- Butterworth, Charles F. *Averroes's Middle Commentaries on Aristotle's Poetics* (Princeton, Princeton University Press [2^e éd. South Bend, St Augustine Press], 1980).
- Calboli, Gualtiero. « La metafora tra Aristotele e Cicerone, e oltre », in Lorusso (éd.), 2005.
- Calboli Montefusco, Lucia. « La percezione del simile : metafora e comparazione in Aristotele », in Lorusso (éd.), 2005.
- Calimani, Riccardo. *Storia dell'Ebreo errante* (Milan, Rusconi, 1987).
- Callahan, Leonard. *A Theory of Aesthetics according to the Principles of St Thomas* (Washington, The Catholic University of America, 1927).
- Camón Aznar, José. « La miniatura española en el siglo X », in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 16 (1960).
- Campanelli, Cosimo. *Arte et poesia nella filosofia di Jacques Maritain* (Salerno, Palladio, 1996).
- Campbell, Joseph & Robinson, Henry Morton. *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (Londres, Faber & Faber, 1947).
- Camporesi, Piero. *L'Europa dei vagabondi* (Turin, Einaudi, 1973).
- Idem. *Il Paese della fame* (Bologna, Il Mulino, 1978).
- Capitani, Ovidio (éd.). *Medioevo ereticale* (Bologna, Il Mulino, 1977).
- Carnap, Rudolf. « Meaning and Synonymy in Natural Languages », in *Philosophical Studies*, 7, 33-47.
- Carrega, Annamaria & Navone, Paola. *Le Proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, Libellus de natura animalium* (Gênes, Costa & Nolan, 1983).

- Carreras y Artau, Tomás & Carrera y Artau, Joaquín. *Historia de la filosofía española. Filósofos cristianos de los siglos XII al XV* (Madrid, Real Academia de ciencias exactas, físicas y naturales, 1939).
- Idem. « Raymondo Lulio y la Cabala », in *Las Ciencias*, 22 (1957).
- Carruthers, Mary. *The book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (London, Cambridge University Press, 1990). *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale* (traduit de l'anglais, Paris, Macula, 2002).
- Cataudella, Quintino. « Estetica cristiana », in AA. VV. (1959).
- Cattin, G. *Storia della musica*, vol. I : *Il Medioevo* (Turin, EDT, 1979).
- Cavini, Walter. « Appunti sulla prima diffusione in Occidente delle opere di Sesto Empirico », in *Medioevo* 3 (1977).
- Cazenave, Annie. « *Pulchrum et formosum*, notes sur le sentiment du beau au Moyen Âge », in *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Études sur la sensibilité au Moyen Âge*, Actes du 102^e congrès national des sociétés savantes (Limoges, 1977), [Paris, Bibliothèque nationale, 1979].
- Ceñal, Ramón. « Un anónimo español citado por Leibniz », in *Pensamiento*, VI, 2, 1 (1946).
- Ceriani, Grazioso. « La gnoseologia e l'intuizione artistica », in *Rivista di filosofia neoscolastica*, 24, 285-300 (1934).
- Cervi, Antonio M. *Introduzione all'estetica neoplatonica* (Rome, SAPI, 1951).
- Cevolini, Alberto. *De arte excerpti. Imparare a dimenticare nella modernità* (Florence, Olschki, 2006).
- Chailley, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Âge* (Paris, PUF, 1950).
- Champeaux (de) Gérard & Sterckx, Sébastien. *Introduction au monde des symboles* (Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1972).
- Chenu, Marie-Dominique. « Imaginatio : note de lexicographie philosophique médiévale », in *Miscellanea Mercati* (Cité du Vatican, 1946).
- Idem. *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin* (Paris, Vrin, 1950).
- Cherchi, Paolo. *Encyclopaedism from Pliny to Borges* (Chicago, The University of Chicago, 1990).
- Chiocchetti, Emilio. *San Tommaso*, V (Milan, Athena, 1925).

Cocchiara, Giuseppe. *Il mondo alla rovescia* (Turin, Einaudi, 1963).

Cohn, Norman. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Messianism in Medieval and Reformation Europe and Its Bearing on Modern Totalitarian Movements* (New York, Harper & Row, 1957).
Les Fanatiques de l'Apocalypse. Courants millénaristes et révolutionnaires du xi^e au xvi^e siècle (traduit de l'anglais par Simone Clémendot, Michel Fuchs et Paul Rosenberg, Paris, Aden, 2010).

Idem. *Europe's Inner Demons* (Londres, Heinemann, 1975).

Collison, Robert L. *Encyclopaedias: Their History throughout the Ages. A Bibliographical Guide with Extensive Historical Notes to the General Encyclopaedias Issued throughout the World from 350 b. C. to the Present Day* (New York, Hafner, 1966).

Combarieu, Jules. *Histoire de la musique* (Paris, Armand Colin, 1913).

Compagnon, Antoine. *La Seconde Main* (Paris, Seuil, 1979).

Comparetti, Domenico. *Virgilio nel Medioevo* (Pise [maintenant Florence], La Nuova Italia, 1872).

Contini, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica* (Turin, Einaudi, 1970).

Coomaraswamy, Ananda K. « St Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth », in *Art Bulletin*, 20 (1938).

Idem. *The Transformation of Nature in Art* (New York, Dover, 2^e éd, 1956).

Idem. « Medieval Aesthetics. Dionysius the pseudo-Areopagite and Ulrich Englebert of Strasburg », in *Art Bulletin*, 17 (1935).

Corcoran, John (éd.). *Ancient Logic and Its Modern Interpretation* (Dordrecht, Reidel, 1974).

Corti, Maria. *Dante a un nuovo crocevia* (Società dantesca italiana, Quaderno I, Florence, Libreria Commissionaria Sansoni, 1981).

Corvino, Francesco. *Bonaventura di Bagnoregio, francescano e pensatore* (Bari, Dedalo, 1980).

Coulano, Ioan P. *Éros et magie à la Renaissance* (Paris, Flammarion, 1984).

Coumet, Ernest. « Mersennes: diction nouvelles à l'infini », in *xviii^e siècle*, 109 (1975).

Coussemaker, Charles E. H. *Scriptorum de musica medii aevi nova*

- series* (Paris, Durand & Pedonne-Mauriel, 1864-76).
- Crane, Ronald S. (éd.). *Critics and Criticism* (Chicago, University of Chicago Press, 1952).
- Creuzer, Georg F. *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (Leipzig : Leske, 1919-23). *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (traduit de l'allemand par J.-D. Guigniaut, Adamant Media Corporation, 2002).
- Croce, Benedetto. *Thèses fondamentales pour une esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* (traduit de l'italien par Pascal Gabellone, Champ social éditions, 2006).
- Idem. Recensione a Sella (1930), in *La Critica*, 29 (1931).
- Curtius, Ernst Robert. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (traduit de l'allemand, Paris, Presse Pocket, 1991).
- Czapiewski, Winfried. *Das Schöne bei Thomas von Aquin* (Fribourg-Bâle-Vienne, Herder, 1964).
- Dahan, Gilbert. « Notes et textes sur la poétique au Moyen Âge », in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 47 (1980).
- Idem. « Saint Thomas d'Aquin et la métaphore. Rhétorique et herméneutique », in *Medioevo*, XVIII (1992).
- Idem. « L'entrée de la *Rhétorique* d'Aristote dans le monde latin entre 1240 et 1270 », in Dahan et Rosier-Catach (éds.), [1998].
- Dahan, Gilbert & Rosier-Catach, Irène (éds.). *La Rhétorique d'Aristote. Tradition et commentaires de l'Antiquité au xviie siècle* (Paris, Vrin, 1998).
- Dal Pra, Mario. *Scoto Eruigena* (Milan, Bocca [2e éd., 1951], 1941).
- Idem. *Giovanni di Salisbury* (Milan, Bocca, 1951a).
- Idem. *Nicola d'Autrecourt* (Milan, Bocca, 1951b).
- D'Alverny, Marie-Thérèse. « Le cosmos symbolique du xii^e siècle », in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 20 (1953).
- Damerini, Adelmo (éd.). *Boezio, pensieri sulla musica* (Florence, Fussi, 1949).
- Dazzi, Manlio. *Il Mussato pneumatico* (Vicence, Neri Pozza, 1964).
- De Bruyne, Edgar. *Saint Thomas d'Aquin, le milieu, l'homme, la vision*

- du monde* (Paris, Beauchesne, 1928).
- Idem. « Du rôle de l'intelligence dans l'activité esthétique », in Rintelen (éd.), [1930a].
- Idem. *Esquisse d'une philosophie de l'art* (Bruxelles, Dewit, 1930b).
- Idem. Recension de l'œuvre de H. H. Glunz, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, in *Revue néoscholastique de philosophie* (1938).
- Idem. « Originale et originalia », in *Arch. lat. medii aevi* (1939).
- Idem. *Études d'esthétique médiévale* (Bruges, De Tempel [Paris, Albin Michel, 1998], 1946).
- Idem. *L'Esthétique du Moyen Âge* (Louvain, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie [maintenant dans l'édition Albin Michel de De Bruyne, 1946], 1947).
- Idem. *Geschiedenis van de aesthetica* (Anvers-Amsterdam, Standaard-Boekhandel, 1950-55).
- De Ghellinck, Joseph. « Originale et originalia », in *Arch. lat. medii aevi*, 16 (1939).
- De Leo, Pietro. *Ricerche sui falsi medievali* (Reggio Calabria, Editori meridionali riuniti, 1974).
- De Lubac, Henri. *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture* (Paris, Aubier, 1959-64).
- De Munynk, Maurice. « L'esthétique de saint Thomas », in AA. VV., *San Tommaso d'Aquino* (Milan, Vita e pensiero, 1923).
- De Rijk, Lambert. *Logica modernorum. A Contribution to the History of Early Terminist Logic* (Assen, Van Gorcum, 1962-67).
- Idem. « La signification de la proportion (*dictum propositionis*) chez Abélard », in *Studia Mediewistyczne*, 16 (1975).
- Idem. « The Origins of the Theory of the Property of Terms », in Kretzmann *et al.* (1982).
- De Tonquédec, Joseph. *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et saint Thomas* (Paris, Vrin, 1950).
- De Wulf. *Études historiques sur l'esthétique de saint Thomas* (Louvain, Institut supérieur de philosophie, 1896).
- Idem. *L'Œuvre d'art et la beauté* (Louvain, Institut supérieur de philosophie [2^e édition revue, *Art et beauté*, Louvain, 1943], 1920).

- De Zurko, Edward R. « Alberti's Theory of Form and Function », in *Art Bulletin*, 38 (1957).
- Debenedetti Stow, Sandra. *Dante e la mistica ebraica* (Florence, Giuntina, 2004).
- Deely, John. « The Semiotic of John Poinsett », in *Semiotica*, 69, ½ (1988).
- Deely, John (éd.). *Tractatus de signis. The Semiotic of John Poinsett* (Berkeley, University of California Press, 1985).
- Del Gaizo, Vittorio. « Spunti tomistici per una estetica moderna », in *Humanitas*, 4 (1947).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Rhizome* (Paris, Minuit, 1976).
- Delfel, Guy. *L'Esthétique de Mallarmé* (Paris, Flammarion, 1951).
- Demaria, Cristina. *Semiotica e memoria* (Rome, Carocci, 2006).
- Derisi, Ottavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte* (Buenos Aires, EPA, 1942).
- Desmond, Henry P. *The De Grammatico of St Anselm. The Theory of Patronymy* (Notre-Dame, University of Notre-Dame Press [Publications in Medieval Studies, 18], 1964).
- Dewey, John. *Artas Experience* (New York, Milton Balch & C., 1934). *L'Art comme expérience* (traduit de l'anglais, Paris, Folio, 2010).
- Dragonetti, Robert. « La conception du langage poétique dans le *De vulgari eloquentia* de Dante », in *Aux frontières du langage poétique, Romanica Gandensia*, IX (1961).
- Dronke, Peter. *Fabula : Explorations into the Use of Myth in Medieval Platonism* (Leyde-Cologne, Brill, 1974).
- Idem. *Dante and Medieval Latin Tradition* (Cambridge, Cambridge University Press, 1986).
- Duby, Georges. *L'An mil* (Paris, Julliard, 1967).
- Idem. *Saint Bernard et l'art cistercien* (Paris, Arts & métiers graphiques, 1976).
- Duffy, John A. *A Philosophy of Poetry Based on Thomistic Principles* (Washington, Catholic University of America Press, 1945).
- Dummett, Michael. *Frege : Philosophy of Language* (Londres, Duckworth, 1973).
- Dyroff, Adolf. « Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin », in *Archiv für systematischen Philosophie*

Eco, Umberto. *Il problema estetico in San Tommaso* (Turin, Edizioni di « Filosofia », 1956 et 2e éd. revue. Milan, Bompiani, 1970). *Le Problème esthétique chez saint Thomas d'Aquin* (traduit de l'italien, Paris, PUF, 1993).

Idem. « Sviluppo dell'estetica medievale », in AA. VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I (1959). (Nouvelle édition augmentée, Eco, 1987.)

Idem. *Dalla Summa al Finnegans Wake. Opera aperta* (Milan, Bompiani, 1962). Puis *Le poétique di Joyce* (Milan, Bompiani, 1966). Édition augmentée *The Aesthetics of Chaosmos : The Middle Ages of James Joyce* (Tulsa, The University of Tulsa puis Cambridge : Harvard University Press et Londres, Hutchinson, Radius, 1989). *L'Œuvre ouverte* (traduit de l'italien, Paris, Seuil, 1979).

Idem. *La definizione dell'arte* (Milan, Mursia, 1968).

Idem. « Palinsesto su Beato ». In *Beato di Liébana* (Parme, Franco Maria Ricci, 1973). « Palimpseste sur Beatus », in *Beatus de Liébana* (Franco Maria Ricci éditeur/Les Signes de l'homme, 1982).

Idem. *TroTTatodi semiotica generale* (Milan, Bompiani, 1975). *La Production des signes* (traduit de l'italien, Paris, Le Livre de poche, 1992).

Idem. *Lectore in fabula* (Milan, Bompiani, 1979). *Lectore in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985).

Idem. *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Turin, Einaudi, 1984). *Sémiotique et philosophie du langage* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 4e édition, 2013).

Idem. « L'antiporfirio », in G. Vattimo, A. Rovatti (éds.), *Il Pensiero debole* (Milan, Feltrinelli, 1983).

Idem. *Sugli specchi* (Milan, Bompiani, 1985).

Idem. « L'Epistola XIII e l'allegorismo medievale », in Eco 1985.

Idem. « La ligne et le labyrinthe : les structures de la pensée latine », in G. Duby (éd.), *Civilisation latine* (Paris, Orban, 1986).

Idem. *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (Milan, Bompiani, 1987). *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* (traduit de l'italien par

- Maurice Javion, Paris, Le Livre de poche, 2002).
- Idem. « La semiosi ermetica e il paradigma del velame » (In Pozzato, ed. 1989).
- Idem. *I limiti dell'interpretazione* (Milan, Bompiani, 1990). *Les Limites de l'interprétation* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992).
- Idem. *La ricerca della lingua perfetta* (Bari, Laterza, 1993). *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (traduit de l'italien, Paris, Seuil, 1994).
- Idem. *Kant e l'ornitorinco* (Milan, Bompiani, 1997). *Kant et l'ornithorynque* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche, 2001).
- Idem. *Sulla letteratura* (Milan, Bompiani, 2002). *De la littérature* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2003).
- Idem. *Dire quasi la stessa cosa* (Milan, Bompiani, 2003). *Dire presque la même chose* (traduit de l'italien, Paris, Le Livre de poche, 2010).
- Idem. *Dall'albero al labirinto* (Milan, Bompiani, 2007). *De l'arbre au labyrinthe* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2010).
- Eco, Umberto & Marmo, Costantino (éds.). *On the Medieval Theory of Signs* (Amsterdam, Benjamins, 1989).
- Eco, Umberto & Marmo, Costantino. « La teoria aristotelica della metafora nel Medioevo », in Lorusso (éd.) [2005].
- Eliot, Thomas Stearns. « Tradition and the Individual Talent », in *The Egoist* (1919).
- Idem. *De la poésie et de quelques poètes* (Londres, Faber & Faber, 1957) (traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1964).
- Ellmann, Richard. *James Joyce* (Oxford University Press, p. 559, 1959) (traduit de l'anglais par André Cœuroy, Paris, Gallimard, 1962).
- Esposito, Elena. *La Memoria sociale. Mezzi per comunicare e modi di dimenticare* (Rome-Bari, Laterza, 2001).
- Evans, Robert J. W. *Rudolf II and His World. A Study in Intellectual History (1576-1612)* [Oxford, Clarendon, 1973].
- Fabro, Cornelio. « La storiografia nel pensiero cristiano », in *Grande Antologia filosofica. Il pensiero cristiano*, I (Milan, Marzorati, 1954).

- Faggin, Giuseppe. *Meister Eckhart* (Milan, Bocca, 1946).
- Faggiotto, Agostino. « Le grandi eresie dell'età patristica », in *Grande Antologia filosofica. Il pensiero cristiano*, III (Milan, Marzorati, 1954).
- Faral, Edmond. *Les Arts poétiques du xii^e et du xiii^e siècles. Recherche et documents sur la littérature du Moyen Âge* (Paris, Champion, 1924).
- Febrer, Mateu. « Metafísica de la belleza », in *Revista de filosofía*, 7 (Madrid, 1948).
- Federici Vescovino, Graziella. *Studi sulla prospettiva medievale* (Turin, Giappichelli, 1965).
- Fernandez, Ramona. « Imagining Literacy: Rhythms of Knowledge », in *American Culture and Literature* (Austin, University of Texas Press, 2001).
- Ferrari, Mirella. « Nota sui codici di Virgilio Marone Grammatico », in Polara (1979).
- Ferreiro Alamparte, Jaime. « Hermann el Alemán, traductor del siglo XIII en Toledo », in *Hispania sacra. Revista de historia ecclesiastica de España*, 35 (1983).
- Festugière, André-Jean. *La Révélation d'Hermès Trismégiste* (Paris, Les Belles-Lettres, 1943-53).
- Fichant, Michel. Postface à Gottfried W. Leibniz, *De l'horizon de la doctrine humaine* (Paris, Vrin, 1991).
- Filoramo, Giovanni. *L'Attesa della fine. Storia della gnosi* (Rome-Bari, Laterza, 1983).
- Focillon, Henri. *Vie des formes* (Paris, PUF, 10^e édition, 2013).
- Idem. *Art d'Occident* (Paris, Armand Colin, 1938).
- Idem. *L'An mil* (Paris, Armand Colin, 1952).
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses* (Paris, Gallimard, 1966).
- Foucher, Jean-Pierre. « Les hymnes de saint Thomas d'Aquin », in *La Littérature latine du Moyen Âge* (Paris, PUF, 1963).
- Fowler, Robert. « Encyclopaedias: Definitions and Thoretical Problems », in Binkley (éd.), [1997].
- Fox, Peter (éd.). *The Book of Kells* (Ms. 58, Trinity College Library, Dublin), Commentary edited by Peter Fox (Fine Art Facsimile Publishers of Switzerland, Lucerne, Faksimile Verlag, 1990).

- Franceschini, Ezio. « Aristotele nel Medioevo latino », in *Atti del IX congresso nazionale di filosofia* (1934), [Padoue, 1935a].
- Idem. « Poetica di Aristotele nel secolo XIII », in *Atti dell'Istituto veneto* (1934-1935), [1935b].
- Idem. « Ricerche et studi su Aristotele nel Medioevo latino », in AA. VV., *Aristotele nella critica e negli studi contemporanei* (Milan, Vita e pensiero, 144-166, 1957).
- Frankl, Paul. « Architecture Theory and Aesthetics », in P. Frankl, *The Gothic* (Princeton, Princeton University Press, 1960).
- Fredborg, K. M., Nielson, Lauge & Pinborg, Jim (éds.). « An Unedited Part of Roger Bacon's *Opus Maius*: "De Signis", in *Traditio*, 14 (1978).
- Freeman, Ann. « Theodulf of Orleans and the *Libri carolini* », in *Speculum*, 32 (1957).
- Frege, Gottlob. « Über Sinn und Bedeutung », in *Zeitschrift für Philosophie und Kritik*, 100 (1982).
- French, Peter. *John Dee: The World of an Elizabethan Magus* (Londres, Routledge, 1972).
- Fumagalli Beonio Brocchieri, Maria Teresa. *La Logica di Abelardo* (Florence, La Nuova Italia, 1969).
- Idem. *Le Enciclopedie dell'Occidente medievale* (Turin, Loescher, 1981).
- Idem. « Più cose in cielo e in terra », in AA. VV. (1986).
- Idem. « L'intellectuel », in Le Goff (éd.), *L'Homme médiéval* (Paris, Seuil, 1989).
- Gallavotti, Carlo. « Introduzione », in Aristotele, *Dell'arte poetica* (Rome-Milan, Fondazione Valla-Mondadori, 1974).
- Garfagnini, Gian Carlo. *Cosmologie medievali* (Turin, Loescher, 1978).
- Gargani, Aldo G. *Hobbes e la scienza* (Turin, Einaudi, 1971).
- Garin, Eugenio. *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina* (Florence, Le Monnier, 1937).
- Idem. *Medioevo e rinascimento* (Bari, Laterza, 1954). *Moyen Âge et Renaissance* (traduit de l'italien par Claude Carme, Paris, Gallimard, 1968).
- Idem. *Storia della filosofia italiana* (Turin, Einaudi, 1966).

- Geach, Peter. *Reference and Generality* (Ithaca, Cornell University Press, 1962).
- Genot-Bismuth, Jacqueline. « *Pommes d'or masquées d'argent* » : les sonnets italiens de Manoel Giudeo (*Immanuel de Rome*), [Paris, Mimeo, 1988].
- Gensini, Stefano (éd.). *G. W. Leibniz. Dal segno alle lingue* (Casale Monferrato, Marietti Scuola, 1990).
- Gerbert, Martin. *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque as praesens tempus* (St Blasien, 1774).
- Getto, Giovanni. « Poesia e teologia nel *Paradiso* di Dante », in *Aspetti della poesia di Dante* (Florence, Sansoni, 1947).
- Geyer, Bernhard. *Peter Abelards philosophische Schriften* (Münster, Aschendorff, [Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 21], 1927).
- Ghisalberti, Alessandro. *Guglielmo di Ockham* (Milan, Vita e pensiero, 1972).
- Idem. *Introduzione a Ockham* (Rome-Bari, Laterza, 1976).
- Idem. « La semiotica medievale : i terministi », in P. Lendinara, M. C. Ruta, *Per una storia della semiotica* (Palerme, Quaderni del circolo semiologico italiano, 1981).
- Idem. « Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham », in AA. VV. (1986).
- Ghyka, Matila. *Le Nombre d'or et les rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (Paris, Gallimard, 1931).
- Gil, Ferdinando. « Sistematica e classificazione », in *Enciclopedia*, XII (Turin, Einaudi, 1981).
- Gilbert, Katharine & Kuhn, Helmut. *A History of Aesthetics* (Londres, Macmillan [édition mise à jour : Bloomington, Indiana University Press, 1954], 1939).
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses* (Londres, Faber & Faber, 1930). (New York, Vintage Books, 1955).
- Idem. *Letters of James Joyce* (Londres, Faber & Faber, 1957).
- Gilby, Thomas. *Poetic Experience. Introduction to Thomistic Aesthetics* (New York, 1934).
- Gilson, Étienne. *Le Thomisme, introduction au système de saint Thomas* (Paris, Vrin [5e édition revue et augmentée, 1948], 1919).

- Idem. *La Philosophie au Moyen Âge* (Paris, Payot, 1922).
- Idem. *La Philosophie de saint Bonaventure* (Paris, Vrin, 1924).
- Idem. *Introduction à l'étude de saint Augustin* (Paris, Vrin, 1929).
- Idem. *L'Esprit de la philosophie médiévale* (Paris, Vrin [2e édition revue, 1944], 1932).
- Idem. *Dante et la philosophie* (Paris, Vrin, 1939).
- Idem. *Jean Duns Scot, introduction à ses poistions fondamentales* (Paris, Vrin, 1952).
- Idem. *Peinture et réalité* (Paris, Vrin, 1958).
- Glunz, Hans H. *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters* (Bochum, Pöppinghaus, 1937).
- Goethe (von), Johann Wolfgang. *Maximen un Reflexionen. Werke* (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1833) [1926].
- Goldberg, Samuel L. *The Classical Temper* (Londres, Chatto & Windus, 1961).
- Gombrich, Ernst. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (Oxford, Phaidon, 1982).
- Goodman, Nelson. *Languages of Art* (Indianapolis-New York, Bobbs-Merrill, 1968).
- Gorni, Guglielmo. *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante* (Bologne, Il Mulino, 2000).
- Gouguenheim, Sylvain. *Les Fausses Terreurs de l'an mil* (Paris, Picard, 2000).
- Grabmann, Martin. *Die Geschichte der scolastischen Methode* (Fribourg, Herder, 1906-11).
- Gredt, Joseph. *Elementa philosophiae aristotelico-tomisticae* (Fribourg, Herder, 1929).
- Gregory, Tullio. *Anima mundi* (Florence, Sansoni, 1955).
- Idem. *Scetticismo e empirismo. Studio su Gassendi* (Bari, Laterza, 1961).
- Idem. *Giovanni Scoto Eruigena. Tre studi* (Florence, Le Monnier, 1963).
- Idem. « Discorso di chiusura », in AA. VV., *L'Uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo* (Spolète, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, II, 1985).

- Grenet, Paul-Bernard. *Le Thomisme* (Paris, PUF, 1953).
- Groenwoud (van), A. « De schoonheidsleer van der Heilige Thomas van Aquino », in *Bijdragen von phil. en theol. faculteiten der nederlandse jezuïten* (1938-39).
- Guidi, Augusto. *Il Primo Joyce* (Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1954).
- Guiffrey, Jules M. J. *Inventaire de Jean, duc de Berry* (Paris, Leroux, 1894-96).
- Guzzo, Augusto. « Il gregoriano e Palestrina », in *Studi di arte religiosa* (Turin, Bocca, 1932).
- Hackett, Jeremiah. « Roger Bacon on Rhetoric and Poetics », in Hackett (éd.), *Roger Bacon and the Sciences* (Leyde, Brill, 1997).
- Hahnloser, Hans R. *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 des Pariser Nationalbibliothek* (Vienne, Schroll, 1935).
- Halm, Karl. *Rhetores latini minores* (Leipzig, Teubner, 1863).
- Hancock, Leslie. *Word Index to Joyce's Portrait of the Artist* (Carbondale, Southern Illinois Press, 1967).
- Haskins, Charles O. *The Renaissance of the Twelfth Century* (Cambridge, Harvard University Press, 1927).
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art* (Londres, Routledge, 1951).
- Idem. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modern Kunst* (Munich, Beck, 1964).
- Hayman, David. *Joyce et Mallarmé* (Paris, Lettres modernes, 1956).
- Haywood, Ian. *Faking It : Art and the Policy of Forgery* (New York, St Martin's Press, 1987).
- Heidegger, Martin. « Die Kategorien und Bedeutungslehre des Duns Scotus », in *Frühe Schriften* (Frankfort, 1972) [1915].
- Henry, Desmond P. *The De grammatico of St Anselm. The Theory of Paronymy* (Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 1964).
- Herren, Michael W. (éd.). *The Hisperica famina* (Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974).
- Idem. *The Hisperica Famina, II, Related Poems* (Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1987).

- Hillgarth, Jocelyn N. *Ramón Lull and Lullism in Fourteenth-Century France* (Oxford, Clarendon, 1971).
- Hjelmslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language* (Madison, Wisconsin University Press, 1943).
- Hollander, Robert. « Dante Theologus-Poeta », in *Dante Studies*, 94 (1976).
- Holt, Elizabeth Gilmore (éd.). *A Documentary History of Art, I, The Middle Ages and the Renaissance* (New York, Doubleday, 1957).
- Hölgen, Carl Josef. « Clever Dogs and Nimble Spaniels », in *Explorations in Renaissance Culture*, 24 (1998).
- Holtz, Louis. *Dante et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude sur l'Ars donati et sa diffusion (ive-ixe siècles) et édition critique* (Paris, Éditions du CNRS, 1981).
- Huizinga, Johan. *Herfsttijder Middeleeuwen* (Harlem, Tjeenk Willink & Zoon, 1919). *L'Automne du Moyen Âge* (traduit du néerlandais par J. Bastin, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002).
- Hungerland, Isabel C. & Wick, George R. « Hobbes' theory of language, speech and reasoning », in Th. Hobbes, *Computatio sive logica* (New York, Abaris Books, 1981).
- Idel, Moshe. *Kabbalah. New Perspectives* (New Haven, Yale University Press, 1988a). *La Cabale : nouvelles perspectives* (traduit de l'anglais par Charles Moprik, Paris, Cerf, 1998).
- Idem. *The Mystical Experience of Abraham Abulafia* (Albany, State University of New York Press, 1988b). *L'Expérience mystique d'Abraham Aboulafia* (traduit de l'anglais, Paris, Cerf, 1989).
- Idem. *Studies in Ecstatic Kabbalah* (Albany, State University of New York Press, 1988c). *Studies in Ecstatic Kabbalah* (Albany, State University of New York Press, 1988).
- Idem. *Language, Torah and Hermeneutics in Abrahama Abulafia* (Albany, State University of New York, 1989).
- Ilg, Albert (éd.). « Theophilus Presbyter. Schedula diversarum artium », in *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, vol. 7 (Vienne, Braumüller, 1874).
- Improta, Giuseppe. *Contributo dell'Angelico Dottore San Tommaso alla dottrina ed all'evoluzione del Bello e dell'arte estetica* (Naples, SIEM, 1933).

- Jaeger, Werner. *Humanism and Theology* (Milwaukee, Marquette University Press, 1943).
- Jeaneau, Édouard. « Nani gigantium humeris insidentes » : essai d'interprétation de Bernard de Clairvaux, in *Vivarium*, 5 p.p. 79-99, 1967 (Naples, Guida, 1969).
- Johnston, Mark D. *The Spiritual Logic of Ramón Lull* (Oxford, Clarendon, 1987).
- Jones, William Powell. *James Joyce and the Common Reader* (Norman, University of Oklahoma Press, 1955).
- Joyce, Stanislaus. *My brother's Keeper* (Londres, Faber & Faber, 1958). *Le Gardien de mon frère* (traduit de l'anglais par Anne Grieve, Paris, NRF, 1966).
- Kappler, Claude-Claire. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge* (Paris, Payot, 1980).
- Kern, Hermann. *Labyrinthe* (Prestel-Verlag, 1981).
- Knox, Ronald. *Enthusiasm : A Chapter in the History of Religion with Special Reference to the XVIIth and XVIIIth Centuries* (New York Oxford University Press, 1950).
- Koch, Josef. « Zur Aesthetik des Thomas von Aquin », in *Zeitschrift für Aesthetik*, 25 (1931).
- Kovach, Francis. *Die Aesthetik des Thomas von Aquin* (Berlin, De Gruyter, 1961).
- Kretzmann, Norman. « Aristotle on spoken sound significant by convention », in Corcoran (éd.), [1974].
- Idem et al. *The Cambridge History of Later Mediaeval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600* (Cambridge, Cambridge University Press, 1982).
- Labarrière, Jean-Louis. « Logos endiathetos et logos prophorikos dans la polémique entre le Portique et la Nouvelle Académie », in B. Cassin, J.-L. Labarrière (éds.), *L'Animal dans l'Antiquité* (Paris, Vrin, 1997).
- Idem. « Les animaux pensent-ils ? », in *Terrain*, 34 (2000).
- Lachance, Louis. *Le Concept de droit selon Aristote et saint Thomas* (Montréal, Levesque-Paris, Sirey, 1933).

- Lakoff, George & Johnson, Mark. *Metaphors We live by* (Chicago, University of Chicago Press, 1980). *Les Métaphores dans la vie quotidienne* (traduit de l'anglais, Paris, Éditions de Minuit, 1986).
- Lambertini, Roberto. « L'origine e la meta. Percorso dell'interpretazione contemporanea dei modisti », in *VS*, 38/39 (1984).
- Landes, Richard. « Let the Millenium Be Fulfilled : Apocalyptic Expectations and the Pattern of Western Chronology 100-800 CE », in W. Verbeke *et al.*, *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages* (Mediaeval Lovaniensia 1/15, Louvain, Louvain University Press, 1988).
- Larbaud, Valéry. « James Joyce », in *Nouvelle Revue française*, 18 (1922).
- Idem. « À propos de James Joyce et de *Ulysses* », in *Nouvelle Revue française*, 24 (1924).
- Leclercq, Jean. « Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le *Cantique des cantiques* », in *Analecta monastica*, 1^e série (Cité du Vatican, Libreria vaticana [*Studia anselmiana*, XX], 1948).
- Le Goff, Jacques. *La Civilisation de l'Occident médiéval* (Paris, Arthaud, 1964).
- Leech, Geoffrey. *Semantics. A Study of Meaning* (Harondsworth, Penguin, 1974).
- Lemay, Richard. « Roger Bacon's Attitude Toward the Latin Translations and Translators of the Twelfth and Thirteenth Centuries », in Hackett (éd.), [1997].
- Lemoine, Michel. Postface à l'édition 1998 de De Bruyne (1946) [1998].
- Lerate, Mabel Ruth. « Los fundamentos ontológicos del orden estético », in *Actes du XI^e congrès international de philosophie*, X (Bruxelles, 1953).
- Levin, Harry. *James Joyce* (Norfolk, CT, New Direction Books, 1941).
- Lingueglia, Paolo. « Le basi e le leggi dell'estetica secondo San Tommaso », in *Pagine d'arte e letteratura* (Turin, SEI, 1915).
- Llinares, Armand. *Raymond Lulle, philosophe de l'action* (Paris, PUF, 1953).
- Lo Piparo, Franco. « Le théorème de Pythagore dans la linguistique grecque », in *Histoire Épistémologie Langage* XXII/1 (2000).

- Idem. *Aristotele e il linguaggio* (Rome-Bari, Laterza, 2003).
- Lorusso, Anna Maria. « Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi : la lezione aristotelica nel *Cannocchiale* del Tesauro », in Lorusso (éd.), [2005].
- Lorusso, Anna Maria (éd.). *Metafora e conoscenza* (Milan, Bompiani, 2005).
- Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Being* (Cambridge, Harvard University Press, 1936).
- Luisetti, Federico. *Plus ultra. Enciclopedismo barocco e modernità* (Turin, Trauben, 2001).
- Lupieri, Edmondo. *Commento all'Apocalisse di Giovanni* (Milan, Fondazione Valla-Mondadori, 1999).
- Lyons, John. *Introduction to Structural Linguistics* (Cambridge, Cambridge University Press, 1968).
- Idem. *Semantics*, I-II (Cambridge, Cambridge University Press, 1977).
- Lyttkens, Hampus. *The Analogy between God and the World* (Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1952).
- Maccagnolo, Enzo (éd.). *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres* (Milan, Rusconi, 1980).
- Mahoney, Edward P. « Sense, intellect and imagination in Albert, Thomas and Siger », in N. Kretzmann *et al.*, *The Cambridge History of the Later Mediaeval Philosophy* (Cambridge, Cambridge University Press, 1982).
- Maierù, Alfonso. *Terminologia logica della tarda scolastica* (Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1972).
- Idem. « *Signum* dans la culture médiévale », in *Miscellanea mediaevali*, XIII/1 (1981).
- Idem. « Dante al crocevia ? », in *Studi medievali*, 3, XXIV, 2 (1983).
- Mâle, Émile. *L'Art religieux du xii^e siècle en France* (Paris, Armand Colin, 1922).
- Idem. « Le portail de Senlis », *Art et artistes du Moyen Âge* (Paris, Armand Colin, 1927).
- Idem. *L'Art religieux du xii^e au xvi^e siècles* (Paris, Armand Colin, 1946).

- Maloney, Thomas S. « The semiotics of Roger Bacon », in *Medieval Studies*, 45 (1983).
- Mandonnet, Pierre. « Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin », in *Revue thomiste*, 23 (1918).
- Idem. *S. Thomae Aquinatis opuscula omnia: genuina quidem necnon spuria*, V. *Opuscula spuria* (Paris, Lethielleux, 1927).
- Manetti, Giovanni. *Le Teorie del segno nell'Antichità classica* (Milan, Bompiani, 1987).
- Idem. « Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione e enunciazione », in Lorusso (éd.), [2005].
- Manetti, Giovanni (éd.). *Knowledge through Signs. Ancient Semiotic Theories and Practices* (Brepols, 1996).
- Marc, André. « La méthode d'opposition en ontologie », in *Revue néoscholastique*, 1 (1931).
- Idem. « » Métaphysique du Beau », in *Revue thomiste* 51, 52 (1951-52).
- Marchese, Vincenzo. *Delle benemerienze di San Tommaso verso le belle arti* (Gênes, Tipografia della gioventù, 1874).
- Marigo, Aristide. *De vulgari eloquentia ridotto a miglior lezione e commentato da A. Marigo* (Florence, Le Monnier, 1938).
- Maritain, Jacques. *Art et Scolastique* (Paris, Art catholique, 1920).
- Idem. *Les Degrés du savoir* (Paris, Desclée de Brouwer, 1932).
- Idem. *Les Frontières de la poésie* (Paris, Rouart, 1935).
- Idem. « De la connaissance poétique », in *Revue thomiste*, 1 (1938a).
- Idem. « Signe et symbole », in *Revue thomiste*, 2 (1938b).
- Idem. *De Bergson à Thomas d'Aquin. Essai de métaphysique et de morale* (New York, Éditions de la Maison française, 2^e édition: Paris, Hartmann, 1947), [1944].
- Idem. *Court Traité de l'existence et de l'existant* (Paris, Hartmann, 1947).
- Idem. *Creative Intuition in Art and Poetry* (New York, Pantheon Books, 1953).
- Idem. *La Responsabilité de l'artiste* (Paris, Fayard, 1961).
- Marmo, Costantino. « Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto », in *Annali di discipline filosofiche*, 3 (1981-82).

- Idem. « Guglielmo di Ockham e il significato delle proposizioni », in *VS*, 38/39 (1984).
- Idem. « *Suspicio* : A Key Word in the Significance of Aristotle's Rhetoric in Thirteenth-Century Scholasticism », in *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin*, 60 (1990).
- Idem. « Retorica e motti di spirito. Una *quaestio* inedita di Giovanni di Jandun », in P. Magli *et al.* (éds.), *Semiotica : storia, teoria, interpretazione* (Milan, Bompiani, 1992).
- Idem. *Semiotica e linguaggio nella Scolastica* (Rome, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1994).
- Idem. « L'utilizzazione delle traduzioni latine della *Retorica* nel commento di Egidio Romano (1272-73 », in Dahan, Rosier-Catach (éds.), [1998].
- Idem. *La Semiotica del XIII secolo* (Milan, Bompiani, 2010).
- Marmo, Costantino (éd.). *Vestigia, images, verba. Semiotics and Logic in Medieval Theological Texts (XIIth-XIVth Centuries)*, [Turnhout, Brepols, 1997].
- Marrone, Caterina. « Lingua universale e scrittura segreta nell'opera di Kircher », in M. Casciato *et al.*, *Enciclopedia in Roma barocca* (Venise, Marsilio, 1986).
- Marrou, Henri-Irénée. *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (Paris, Boccard, 1938).
- Mayoux, Jean-Jacques. *Vivants Piliers* (Paris, Maurice Nadeau, 1960).
- Mazzantini, Carlo. « Linee fondamentali di una estetica tomista », in *Studium*, 8-12 (1929).
- Idem. Intervention in AA. VV. (1952) : 362-369 (1952).
- McInerny, Ralph M. *The Logic of Analogy* (La Haye, Nijhoff, 1961).
- McKeon, Richard. « Rhetoric in the Middle Ages », in R. S. Crane *et al.* (éds.), *Critics and Criticism* (Chicago, The University of Chicago Press, 1952).
- McLuhan, Marshall. « Joyce, Aquinas and the Poetic Process », in *Renascence*, 4 (1), [1951].
- Idem. « Maritain on Art », in *Renascence*, 6 (3), [1953a].
- Idem. « James Joyce : Trivial and Quadrivial », in *Thought*, 28 (108), [maintenant in E. McNamara (éd.), *The Interior Landscape : The Literary Criticism of Marshall McLuhan, 1943-1962* (New York-

- Toronto, McGraw-Hill, 1969 : 41], (1953b).
- Meier, Christel. « Organisation of Knowledge and Encyclopaedic *Ordo* », in Binkley (éd.), [1997].
- Melandri, Enzo. *La Linea e il circolo* (Bologna, Il Mulino, 1969).
- Melchiorre, Virgilio. « Il bello come relazionalità dell'essere in S. Tommaso », in Melchiorre, *Arte ed esistenza* (Florence, Philosophia, 1956).
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, Pérez-Dubrunll (3^e édition Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1962), [1883].
- Mengaldo, Pier Vincenzo. Introduction et notes au *De vulgari eloquentia*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II (Naples, Ricciardi, 1979).
- Mercier, Désiré. *Métaphysique générale ou ontologie*, IV, 4 (Louvain, Institut supérieur de philosophie, 1902).
- Merlo, Giovanni M. « Il misticismo estetico di San Tommaso d'Aquino », in *Atti dell'Accademia delle scienze di Torino*, 75 (1939-40).
- Merton, Robert K. *On the Shoulders of Giants* (New York, The Free Press, 1965).
- Meyvaert, Paul. « The Authorship of the *Libri Carolini*. Observations prompted by a Recent Book », in *Revue bénédictine*, 89 (1979).
- Mill, John Stuart. *A System of Logic* (London, Routledge, 1898) [1843]. *Système de logique déductive et inductive* (traduit de l'anglais, Adamant Media Corporation, 2002).
- Millás Vallicrosa, José M. « Las relaciones entre la doctrina luliana y la Cábalas », in *L'Homme et son destin. Actes du I^{er} congrès international de philosophie médiévale* (Louvain-Paris, 1958-1960).
- Miller, Henry. « The Universe of Death », in *The Cosmoligal Eye* (Norfolk, 1939) trad. fr., *Max et les Phagocytes* (Paris, 1938, éd. du Chêne, 1947).
- Minio-Paluello, Lorenzo (éd.). *Aristoteles latinus. De arte poetica* (Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1968).
- Idem. *Aristoteles latinus. De rhetorica* (Leyde, Brill, 1978).
- Mondolfo, Rodolfo. *L'Infinito nel pensiero dei Greci* (Florence, Le Monnier, 1934).
- Montagne, A. « L'esthétique de saint Thomas », in *Bulletin de l'Institut*

- catholique de Toulouse*, 6 (1894).
- Montano, Rocco. « Introduzione a una estetica del Medioevo », in *Delta*, 5 (1953).
- Idem. « L'estetica nel pensiero cristiano », in *Grande Antologia filosofica*, vol. 5 (Milan, Marzorati, 1954).
- Moody, Ernest A. *The Logic of William of Ockham* (New York, Shed & Ward, 1935).
- Morris, Charles. *Signs, Languages and Behaviour* (New York, Prentice Hall, 1946).
- Mortet, Victor. *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge (xi^e et xii^e siècles)*, [Paris, Picard, 1911].
- Idem. *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge (xii^e et xiii^e siècles)*, [Paris, Picard, 1929].
- Müller, Walter. *Das Problem der Seelenschönheit in Mittelalter* (Berne, P. Haupt, Akademische Buchhandlung, 1923).
- Mumford, Lewis. *The Condition of Man* (New York, Harcourt, 1944).
- Murphy, James B. *Rhetoric in the Middle Ages* (Berkeley, University of California Press, 1974).
- Idem. « Nature, Custom and Stipulation in the Semiotic of John Poinset », in *Semiotica*, 83-1/2 (1991).
- Nardi, Bruno. *Dante e la cultura medievale* (Bari, Laterza, 1942).
- Idem. « Studi di storia della filosofia medievale », in C. Antoni, R. Mattioli, *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana* (Naples, Edizioni scientifiche italiane, I, 1950).
- Idem. « Osservazioni sul medievale *accessus ad auctores* in rapporto all'epistola di Cangrande », in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centennio della Commissione per i testi di lingua* (Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1961).
- Nemetz, Anthony. « Art in St Thomas », in *The New Scholasticism*, 25 (1951).
- Noon, William T. *Joyce and Aquinas* (New Haven, Yale University Press-Londres, Oxford University Press, 1957).

Nordenfalk, Carl. « L'enluminure », in *Le Haut Moyen Âge* (Genève, Skira, 1957).

Nuchelmans, Gabriel. *Theories of Propositions. Ancient and Mediaeval Conceptions of the Bearers of Truth and Falsity* (Amsterdam, North Holland, 1973).

Ogden, Charles Kay & Richards, Ivor Armstrong. *The Meaning of Meaning* (New York, Harcourt Brace, 1923).

Olgiate, Francesco. *L'Anima di San Tommaso* (Milan, Vita e pensiero, 1923).

Idem. « San Tommaso e l'autonomia dell'arte », in *Rivista di filosofia neoscolastica*, 25 : 450-456 (1933a).

Idem. « La *simplex apprehensio* e l'intuizione artistica », in *Rivista di filosofia neoscolastica*, 25 : 529 (1933b).

Idem. « San Tommaso e l'arte », in *Rivista di filosofia neoscolastica*, 26 : 90-98 (1934a).

Idem. « L'arte e la tecnica nella filosofia di San Tommaso », in *Rivista di filosofia neoscolastica*, 26 : 156-165 (1934b).

Idem. « L'arte, l'universale e il giudizio », in *Rivista di filosofia neoscolastica*, 27 : 290-300 (1935).

Ortega y Gasset, José. « Entorno a Galileo », in Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. 5 (Madrid, Revista de Occidente, 1947).

Ortony, Andrew (éd.). *Metaphor and Thought* (Cambridge, Cambridge University Press, 1979).

Ottaviano, Carmelo. *L'Ars compendiosa di R. Lulle* (Paris, Vrin, 1930).

Owens, Joseph. *The Doctrine of Being in the Aristotelian « Metaphysics »* (Toronto, Pontifical Institute of mediaeval studies, 1951).

Paci, Enzo. « Esistenzialismo e letteratura », in *L'Esistenzialismo* (Turin, Taylor, 1953).

Idem. *Tempo e relazione* (Turin, Taylor, 1954).

Pagani, Ileana. *La Teoria linguistica di Dante* (Naples, Liguori, 1982).

Pagliaro, Antonino. *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina*

- Commedia, vol. II (Messine-Florence, D'Anna, 1968).
- Palmier-Foucart, Monique & Lusignan, Serge. « Vincent de Beauvais et l'histoire du "Speculum maius" », in *Journal des savants*, janvier-juin 1990).
- Pancotti, Vincenzo. *San Tommaso e l'arte* (Turin, SEI, 1924).
- Panofsky, Erwin. *Idea*. (Leipzig-Berlin, 1924). *Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989).
- Idem. « History of the Theory of Human Proportions », in Panofsky, *Meaning in Visual Arts* (New York, Doubleday, 1955).
- Idem. *Gothic Architecture and Scholasticism* (London, Thames, 1957). *Architecture gothique et pensée scolastique* (traduit de l'allemand par Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 2^e édition revue et corrigée, 1967).
- Panofsky, Erwin (éd.). *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and Its Arts Treasures*. (Princeton, Princeton University Press, 1946). *L'Abbé Suger de Saint-Denis* (traduit de l'allemand par Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 2^e édition revue et corrigée, 1967).
- Paré, Gérard-Marie, Brunet, Adrien-Marie & Tremblay, P. *La Renaissance du xiii^e siècle : les écoles et l'enseignement* (Paris, Vrin-Ottawa, Institut d'études médiévales, 1933).
- Pareyson, Luigi. « Sui fondamentali dell'estetica », in AA. VV. (1952).
- Idem. *Eстетica* (Turin, Edizioni di « Filosofia » 1954) [maintenant in Milan, Bompiani, 1988]. *Conversations sur l'esthétique* (traduit de l'italien par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992).
- Peirce, Charles Sanders *Collected Papers* (Cambridge, Harvard University Press, 1931-58).
- Idem. *Écrits sur le signe* (traduit de l'anglais par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978).
- Pellerey, Roberto. « Tommaso d'Aquino : semiotica naturale e processo gnoseologico », in VS, 38/39 (1984).
- Pépin, Jean. *Mythe et allégorie* (Paris, Montaigne, 1958).
- Idem. *Dante et la tradition de l'allégorie* (Paris, Vrin, 1970).
- Perani, Mauro & Sgradini, Enrica. *Talmudic and Midrashic Fragments from the « Italian Genizah »* (Florence, Giuntina, 2004).

- Philippe, M. D. « Situation de la philosophie de l'art dans la philosophie aristotélico-thomiste », in *Studia philosophica*, 13 (Bâle, 1953).
- Pinborg, Jan. « Interjektionen und Naturlaute », in *Classica et mediaevalia*, 22 (1961).
- Idem. « Sprachdenken der Stoa und Augustins Dialektik », in *Classica et mediaevalia*, 23 (1962).
- Idem. *Logik und Semantik im Mittelalter. Ein Überblick* (Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1972).
- Platzeck, Ehrhard W. « La combinatoria lulliana », in *Revista de filosofia*, 12 (1953).
- Idem. « La combinatoria lulliana. Conclusiones », in *Revista de filosofia*, 13 (1954).
- Idem. *Ramón Lull : Sein Leben, Seine Werke, Die Grundlagen seines Denken* (2 vol.), [Düsseldorf, Schwann, 1964].
- Plé, Robert. « Ontologie de la forme », in *Revue de philosophie*, 4 (1936).
- Plebe, Armando. *Estetica*, in *Storia antologica dei problemi filosofici* (Florence, Sansoni, 1965).
- Pohlenz, Max. *Die Stoa* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1959).
- Polara, Giovanni (éd.). *Virgilio Marone Grammatico. Epitomi ed epistole* (Naples, Liguori, 1979).
- Poli, Diego. « La metafora di Babele e le *partitiones* nella teoria grammaticale irlandese dell'*Auraicept na n-Éces* », in Poli (éd.), *Episteme. Quaderni linguistici e filologici*, IV (Université de Macerata, Institut de glottologie et linguistique générale, pp. 179-198 [1989]).
- Pombo, Olga et al. (éds.). *Enciclopédia e Hipertexto* (Lisbonne, Editora Duarte Reis, 2006).
- s. d. *O Projecto enciclopedista* (www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia).
- Pons, Alain. « L'avventura dell'Enciclopedia », in *Enciclopedia*, vol. I (Milan, Feltrinelli, 1966).
- Ponzio, Augusto. « La semantica di Pietro Hispano », in F. Corvino et al., *Linguistica medievale* (Bari, Adriatica, 1983).
- Pouillon, Henri. « Le premier traité des propriétés transcendantes », in *Revue néoscholastique de philosophie*, 41

(1919).

Idem. « La beauté, propriété transcendante chez les néoscholastiques (1220-1270) », in *Archives d'histoire doctrinale du Moyen Âge*, 15 (1946).

Pozzato, Maria Pia (éd.). *L'Idea deforme* (Milan, Bompiani, 1989).

Randi, Eugenio. *Il Sovrano e l'orologiaio* (Florence, La Nuova Italia, 1986).

Réau, Louis. « L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval », in AA. VV., *Formes de l'art, formes de l'esprit* (Paris, PUF, 1951).

Idem. *Iconographie de l'art chrétien*, I (Paris, PUF, 1955).

Remer, Vincent & Geny, Paul. *Summa philosophiae scholasticae* (Rome, Université grégorienne, 1928).

Renucci, Paul. *Dante* (Paris, Hatier, 1958).

Riché, Pierre. « Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens », in *Cahiers archéologiques*, 22 (maintenant in *Instruction et vie religieuse dans le Haut Moyen Âge*, Londres, Variorum Reprints, 1981), [1972].

Ricœur, Paul. *La Métaphore vive* (Paris, Seuil, 1975).

Riegl, A. *Spätrömische Kunstindustrie* (Vienne, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901).

Rintelen (von), Fritz Joachim (éd.). *Philosophia perennis. Abhandlungen zu ihren Vergangenheit und Gegenwart* (Ratisbonne, Habel, 1930).

Rivers, Kimberly. « Memory, division and the organisation of knowledge in the Middle Ages », in Binkley (éd.), [1997].

Robinson, Henry Morton. « Hardest Crux Ever », in M. Magalaner (éd.), *A James Joyce Miscellany*, Second series (Carbondale, Southern Illinois Press, 1959).

Roland-Gosselin, M.-D. « Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste ? », in Rintelen (éd.), [1930].

Rosenau, Helen. *Vison of the Temple* (Londres, Oresko Books, 1979).

Rosenstiehl, Pierre. « Labirinto », in *Enciclopedia*, VIII (Turin, Einaudi, 1979).

Rosier-Catach, Irène. « Prata rident », in A. De Libera et al. (éds.),

- Langages et philosophie* : 155-176 (Paris, Vrin, 1997).
- Idem. « Roger Bacon, al-Fârâbi et Augustin. Rhétorique, logique et philosophie morale », in Dahan, Rosier-Catach (éds.), [1998].
- Idem. « “Solo all’uomo fu dato di parlare” : Dante, gli angeli e gli animali », in *Rivista di filosofia neoscolastica*, XCVIII (juillet-septembre 2006).
- Rossano, Pietro (éd.). *Nuovo Testamento* (Turin, UTET, 1963).
- Rossi, Paolo. *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza* (Bari, Laterza [2e édition Turin, Einaudi, 1974], 1957).
- Idem. *Clavis universalis* (traduit de l’italien, Jérôme Millon éditeur, 1993). *Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (Milan, Ricciardi [2e édition, Bologne, Il Mulino, 1983], 1957).
- Idem. « La memoria, le immagini, l’enciclopedia », in Pietro Rossi (1998).
- Idem. « La storia della scienza : la dimenticanza e la memoria », in Lina Bolzoni *et al.* (éds.), *Memoria e memorie* (Florence, Olschki, 1998).
- Rossi, Pietro. Introduzione a Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce* (Milan, Rusconi, 1986).
- Rossi, Pietro (éd.). *La Memoria del sapere* (Rome-Bari, Laterza, 1988).
- Rostagni, Augusto. « Sulle tracce di una estetica dell’intuizione presso gli antichi », in Rostagni, *Scritti minori : Aesthetica* (Turin, Bottega d’Erasmus, 1955).
- Russell, Bertrand. « On denoting », in *Mind*, 14 : 479-493 (1905).
- Saintsbury, George. *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earlier Texts to the Present Day* (Édimbourg, Blackwood, 1900-04).
- Salsano, Alfredo. « Enciclopedia », in *Enciclopedia*, I (Turin, Einaudi, 1977).
- Sanders, Henry. *Beati in Apocalypsin libri duodecim* (Rome, American Academy, 1930).
- Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei labirinti* (Florence, Vallecchi [maintenant aussi Milan, Frassinelli, 2005, Préface d’Umberto Eco] 1967). *Le Livre des labyrinthes. Histoire d’un mythe et d’un*

- symbole* (traduit de l'italien, Paris, Gallimard, 1974).
- Santinello, Giovanni. *Il Pensiero di Niccolò Cusano nella sua prospettiva estetica* (Padoue, Liviana, 1958).
- Schaer, Roland (éd.). *Tous les savoirs du monde* (Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996).
- Schlosser Magnino, Julius. *Die Kunstliteratur* (Vienne, Schroll, 1924).
- Scholem, Gershom. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (Zürich, Rhein Verlag, 1960). *La Kabbale et sa symbolique* (traduit de l'anglais par Jean Boesse, Petite Bibliothèque Payot, 2003).
- Idem. *Kabbalah* (Jérusalem, Keter, 1974). *La Kabbale. Une introduction : origines, thèmes et biographies* (traduit de l'anglais, Paris, Cerf, 1998).
- Scholem, Gershom *et al.* *Kabbalistes chrétiens* (Paris, Albin Michel, 1979).
- Secret, François. *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance* (Paris, Dunod, 1964).
- Sella, Nelson. *Estetica musicale in San Tommaso d'Aquino* (Turin, L'Erma, 1930).
- Sertillanges, Antonin-Dalmace. *Saint Thomas d'Aquin* (Paris, Alcan, 1922).
- Silva-Tarouca, Amadeus. *Thomas heute* (Vienne, Herder, 1947).
- Simonelli, Maria. « Allegoria e simbolo dal *Convivio* alla *Commedia* sullo sfondo della cultura bolognese », in AA. VV., *Dante e Bologna ai tempi di Dante* (Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1967).
- Simson (von), Otto. « Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik », in J. Koch (éd.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters* (Leyde, Brill, 1953).
- Idem. *The Gothic Cathedral* (New York, Pantheon, 1956).
- Singer, Charles. *Studies in History and Methods of Science* (Oxford, Clarendon, 1917).
- Singleton, Charles S. *Journey to Beatrice* (Cambridge, Harvard University Press, 1958).
- Sirridge, Mary. « The walking of orphans, the cooing of doves and the groans of the sick : the influence of Augustine's theory of language on some theories of interjections », in C. Marmo (éd.), [1997].

- Slaughter, Mary. *Universal Language and Scientific Taxonomy in the Seventeenth Century* (Londres, Cambridge University Press, 1982).
- Slocum, John J. & Cahoon, Herbert. *A Bibliography of James Joyce* (New Haven, Yale University Press, 1953).
- Sorabji, Richard. « The ancient Greek origins of the western debate on animals », in *Journal of the Indian Council of Philosophical Research* (1996).
- Spade, Paul V. « Notes on Richard Lavenham's so-called "Summulae logicales", with a partial edition of the text », in *Franciscan Studies*, 40 (1980).
- Idem. « The semantics of terms », in Kretzmann *et al.* (1982).
- Spamer, Adolf. *Texte auf der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts* (Iéna, Diederichs, 1912).
- Spargo, Emma J. M. *The Category of the Aesthetics in the Philosophy of St Bonaventure* (New York, Franciscan Institute, 1953).
- Sturzo, Mario. « Il bello secondo San Tommaso e Croce », in *Rassegna nazionale* (juillet 1924).
- Svoboda, Karl. *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources* (Paris-Brno, Les Belles-Lettres, 1927).
- Tabarroni, Andrea. « Segno mentale e teoria della rappresentazione in Ockham », in *VS*, 38/39 (1984).
- Taparelli d'Azeglio, Luigi. « Delle ragioni del Bello secondo la dottrina di San Tommaso », in *Civiltà cattolica* (1859-60).
- Tatarkiewicz, Władisław. *Historia estetyki* (Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962).
- Taylor, Henry Francis. *The Taste of Angels* (Boston, Little-Brown, 1954).
- Taylor, Henry Osborn. *Mediaeval Mind* (2 vol.), Londres-New York, Macmillan, 1911.
- Tea, Eva. « Witelo, Prospettico del XIII secolo », in *L'Arte*, 30 (1927).
- Tega, Walter. *L'Unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno* (Bologne, Il Mulino, 1983).
- Idem. *Arbor scientiarum. Enciclopedie e sistemi in Francia da Diderot a Comte* (Bologne, Il Mulino, 1984).
- Idem. « La follia dell'ordine alfabetico e la concatenazione delle

- scienze. L'enciclopedia come sistema tra XVIII e XIX secolo », in *Storia della filosofia e storia della scienza. Studi in onore di Paolo Rossi* (Florence, La Nuova Italia, 1995).
- Idem. « Le prisme d'Alsted : l'encyclopédie comme système de systèmes », in B. Saint-Girons (éd.), *Art et science à l'âge classique* (Paris, Vrin, 2000).
- Idem. « Enciclopedia e sistemi tra XVIII et XIX secolo », in *Studi in onore di Cesare Vasoli* (Florence, Olschki, 2004).
- Thiéry, Armand. *Les Beaux-Arts et la philosophie d'Aristote et de saint Thomas* (Louvain, Institut supérieur de philosophie, 1886).
- Thorndike, Lynn. *A History of Magic and Experimental Science* (New York, Columbia University Press, 1923).
- Thurot, Charles. *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales du Moyen Âge* (Paris, 1869).
Maintenant, Frankfurt, Minerva, 1964).
- Tindall, William York. *James Joyce* (New York, Charles Scribner's Sons, 1950).
- Todorov, Tzvetan. *Théorie du symbole* (Paris, Seuil, 1977).
- Idem. *Symbolisme et interprétation* (Paris, Seuil, 1978).
- Tonquédec (de), Joseph. *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et saint Thomas* (Paris, Vrin, 1950).
- Trias, Manuel. « Nota sobre la Belleza come transcendental », in *Actas del primero Congreso nacional de filosofía* (vol. III), [Mendoza, 1949].
- Trier, Jost. *Der deutsche Wortschatz im Sinnberzirk des Verstandes* (Heidelberg, Winter, 1931).
- Tscholl, Joseph. *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus* (Heverlee-Louvain, Augustijns Historisch Instituut, 1967).
- Ulivì, Ferruccio. « Il sentimento francescano delle cose e San Bonaventura », in *Lettere italiane*, I (1962).
- Valensise, Francesco. *Dell'estetica secondo i principi dell'Angelico Dottore* (Rome, Desclée de Brouwer, 1903).
- Valente, Luisa. « Une sémantique particulière. La pluralité du sens dans les Saintes Écritures (XII^e siècle), in S. Ebbesen (éd.),

- Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter* (Tübingen, Gunther Narr, 1995).
- Vallet, Pierre. *Idée du beau dans la philosophie de saint Thomas d'Aquin* (Paris, Chernowicz, 1887).
- Valverde, José Maria. « Introducción a la poémica aristotélico-tomista sobre la trascendentalidad metafísica de la belleza », in *Revista de las ideas estéticas*, 52 (1955).
- Vanni Rovighi, Sofia. *Elementi di filosofia*, II, 5 (Milan, Marzorati, 1948).
- Idem. *Introduzione a Tommaso d'Aquino* (Bari, Laterza, 2e édition avec bibliographie mise à jour, 1981).
- Vasoli, Cesare. « Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemonetici del Bruno », in E. Castelli (éd.), *Umanesimo e simbolismo* (Padoue, CEDAM, 1958).
- Idem. *Enciclopedia del Seicento* (Naples, Bibliopolis, 1978).
- Vasoli, Cesare (éd.). *Il Pensiero medievale. Orientamenti bibliografici* (Bari, Laterza, 1971).
- Vecchio, Sebastiano. *Le Parole come segni. Introduzione alla linguistica agostiniana* (Palerme, Novecento, 1994).
- Verbeke, Gérard. *Commentaire sur le Peri Hermeneias d'Aristote, traduction de Guillaume de Moerbeke, édition critique et étude sur l'utilisation du commentaire dans l'œuvre de saint Tomas par G. Verbeke* (Louvain, Publications universitaires de Louvain, 1961).
- Vinay, Gustavo. « Studi sul Mussato e l'estetica medievale », in *Giornale storico della letteratura italiana*, 126 (1949).
- Viollet-le-Duc, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (Paris, Bance, 1854).
- Viscardi, Antonio. « Idee estetiche e letteratura militante nel Medioevo », in AA. VV. (1959).
- Vossler, Karl. *Die göttliche Komödie* (Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1907).
- Wagner, David L. *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages* (Bloomington, Indiana University Press, 1983).
- Wagner, P. « La sequenza e il suo svolgimento profano », in A. Della Corte (éd.), *Antologia di storia della musica* (Turin, Paravia, 1926).

- Wallach, Luitpold. « Philological and Historical Evidence Disproving Theodulf of Orleans' Alleged Authorship », in *Diplomatic Studies in Greek and Latin Documents from the Carolingian Age* (Ithaca, Cornell University Press, 1977).
- Wencelius, Léon. *La Philosophie de l'art chez les néoscolastiques de langue française* (Paris, Alcan, 1932).
- West, William N. « Public Knowledge and Private Parties », in Binkley (éd.), [1997].
- White, Andrew D. *A History of the Warfare of Science with Theology in Christendom* (New York, Appleton, 1917).
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle* (Londres, Charles Scribner's Sons, 1931).
- Wirszubski, Chaim. *Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism* (Cambridge, Harvard University Press, 1989).
- Yates, Frances. « The art of Ramón Lull », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII (maintenant dans F. Yates, *Lull and Bruno. Collected Essays*, Londres, Routledge, 1982 [vol. I]), [1954].
- Idem. « Ramón Lull and John Scotus Eriugena », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII (maintenant dans F. Yates, *Lull and Bruno. Collected Essays*, Londres, Routledge, 1982 [vol. I]), [1960].
- Idem. *The Art of Memory* (Londres, Routledge, 1966). *L'Art de la mémoire* (traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1987).
- Idem. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Londres, Routledge, 1964). *Giordano Bruno et la tradition hermétique* (traduit de l'anglais par Marc Rolland, Paris, Dervy, 2013).
- Zaganelli, Gioia. « La Terra santa e i miti dell'Asia », in AA. VV., *Storici e viaggiatori italiani : l'Oriente* (Milan, Electa, 1985).
- Zambelli, Paola. « Il *De auditu kabbalistico* e la tradizione lulliana nel Rinascimento », in *Atti dell'Accademia toscana di scienze e lettere « La Colombaria »*, XXX (maintenant dans P. Zambelli, *L'Apprendista stregone. Astrologia, cabala e arte lulliana in Pico della Mirandola e seguaci* [Venise, Marsilio, 1995]), [1965].
- Zambon, Francesco. Introduzione a *Il Bestiario di Cambridge* (Milan, Franco Maria Ricci, 1974).

- Zambon, Francesco (éd.). *Il Fisiologo* (Milan, Adelphi, 1975).
- Zimmermann (von), Robert. *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft* (Vienne, Braumüller, 1858).
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale* (Paris, Seuil, 1972).
- Idem. *Langue, texte, énigme* (Paris, Seuil, 1975).
- Idem. *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens* (Paris, Seuil, 1978).
- Idem. *Parler du Moyen Âge* (Paris, Éditions de Minuit, 1980).
- Zurko (de), Edward R. « Alberti's Theory of Form and Function », in *Art Bulletin* (septembre 1957).



Le Codex Manesse, ou *Große Heidelberger Liederhandschrift* (bibliothèque de l'Université d'Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 848), est un manuscrit enluminé produit entre 1304 et 1340 environ, qui contient, outre les textes, les images des Minnesänger, ces poètes courtois de langue allemande qui ont vécu entre le XII^e et le XIII^e siècle.

Ces enluminures témoignent de la notion médiévale de beauté du corps. Le corps beau doit posséder toutes les caractéristiques prescrites par l'espèce. C'est pourquoi on trouvera laids les nains ou les mutilés. Chez l'homme, la position debout est un élément de beauté qui lui a permis d'atteindre non seulement la connaissance mais aussi le plaisir esthétique. Bien sûr, ces images témoignent aussi d'un sentiment « laïc » de la beauté et du plaisir des sens.













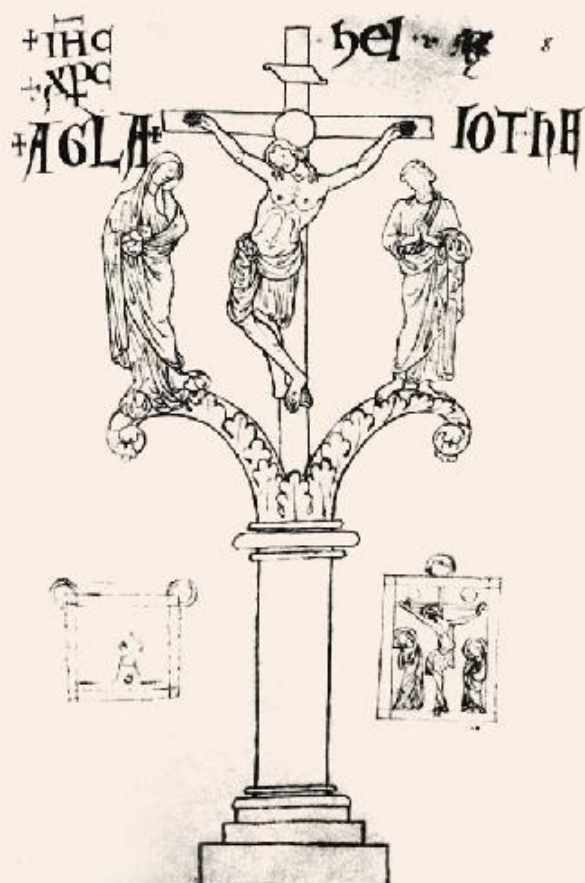


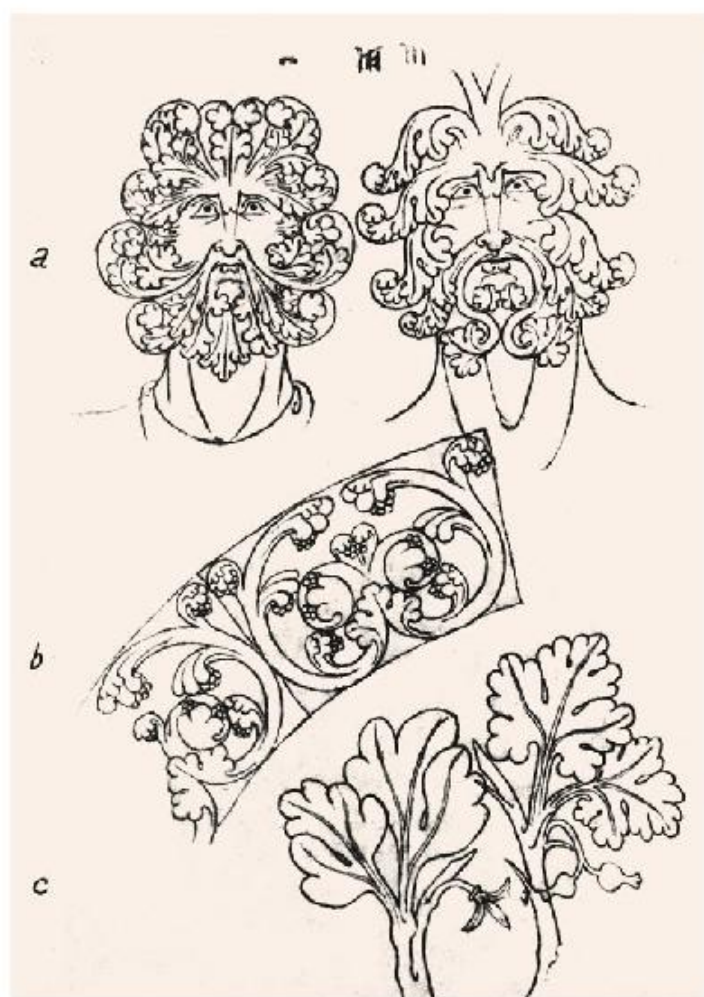
2. *Proportio*



Le *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (Bibliothèque nationale de France) est composé de 33 feuilles de parchemin. Les dessins et les légendes renvoient aux techniques architecturales utilisées sur les chantiers gothiques du XIII^e siècle, aux motifs décoratifs, aux sujets sacrés et profanes, aux règles géométriques de représentation de l'homme et de l'animal.

Comme on le voit, Villard s'intéresse surtout aux critères de proportion – une des composantes fondamentales de l'esthétique médiévale. Contrairement au goût des siècles précédents, Villard est animé d'un souci de réalisme. Quand il représente un lion, il prend le soin de nous informer qu'il l'a vu de ses propres yeux – même si on sent dans son dessin l'influence de l'iconographie fantastique du Moyen Âge roman et des images de monstres qui peuplaient les chapiteaux des cloîtres contre lesquels s'insurgeait saint Bernard.





a



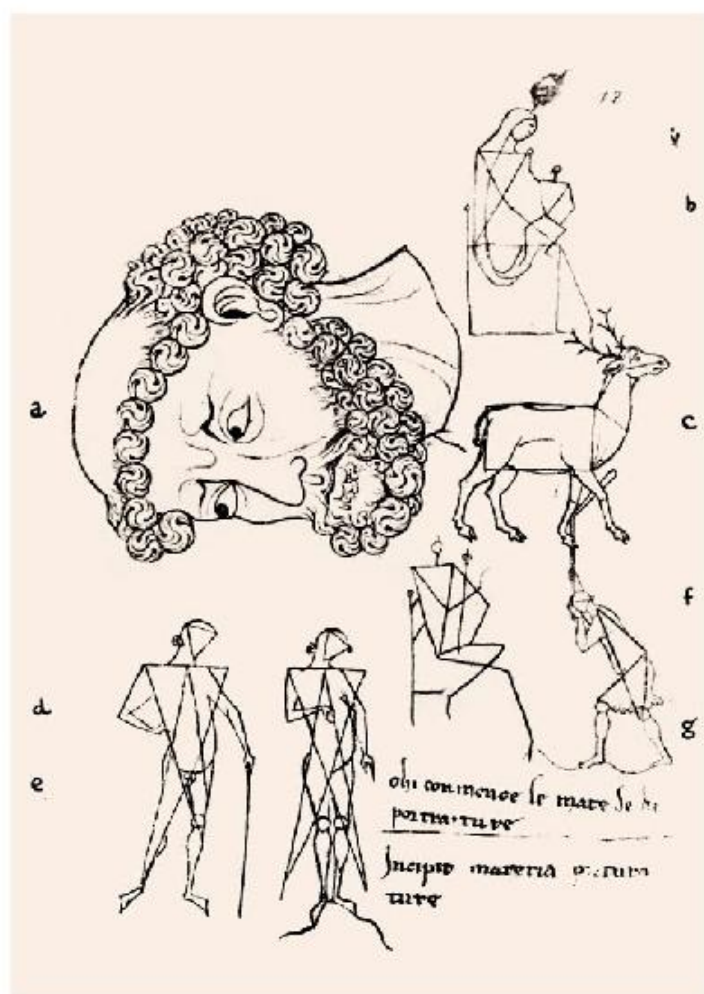
LEO

vesti . i . hon si conu
on le voit p' deuant
z' s'ait bien il fu
conuefines al us f

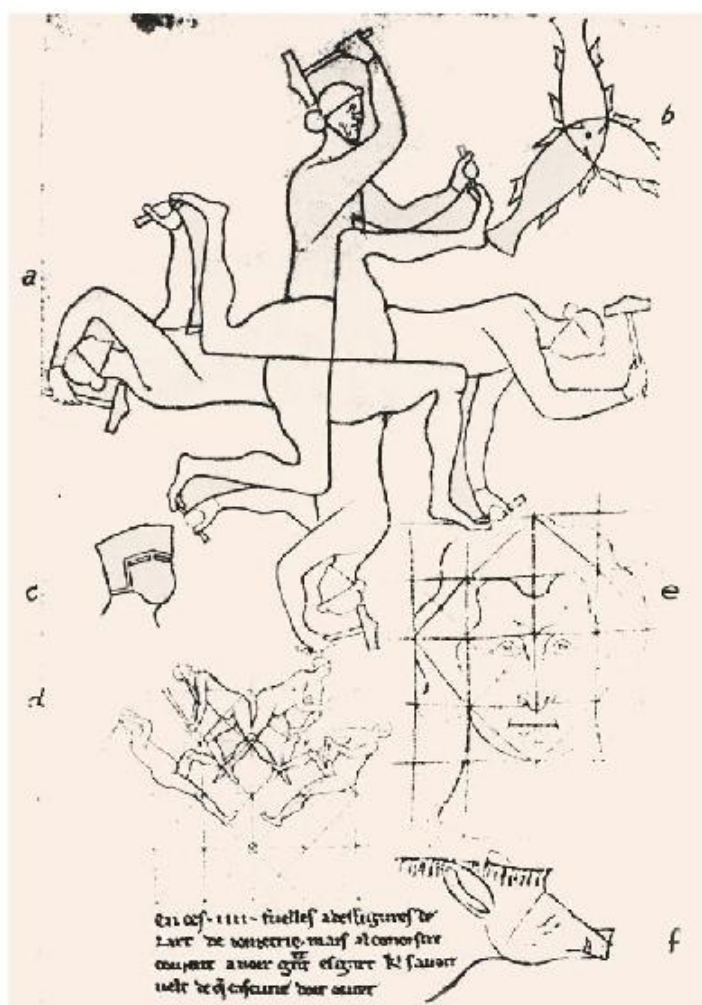
vesti . i . p'oe espe
c'est une bracholere
y l'aire se soit q'ant
ele s'entend .

b

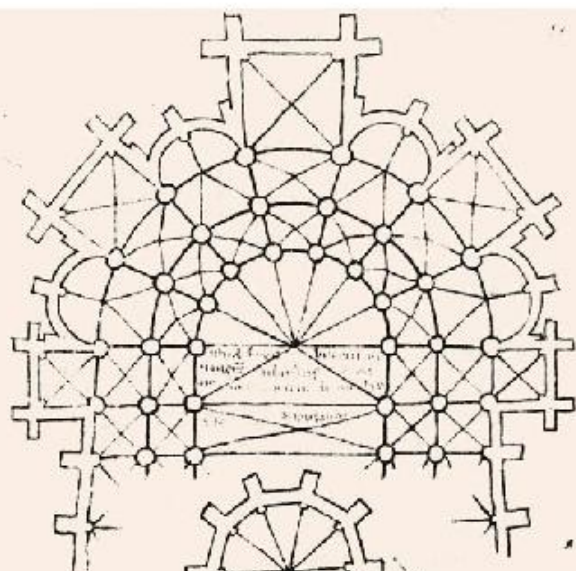




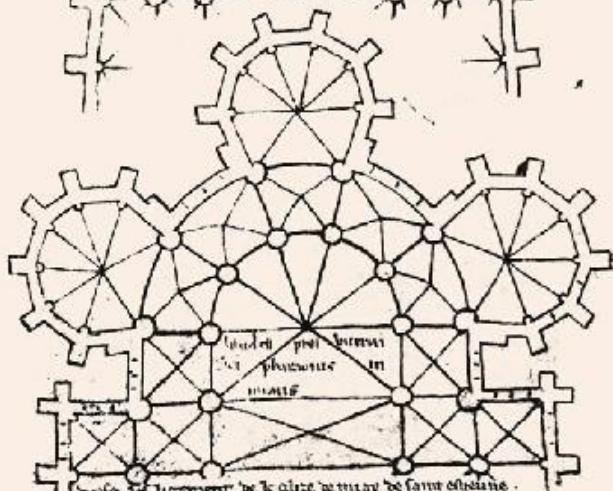




2



b



Voici un ligement de la glise de may de saint esmeine.
 Le fauce est une glise double d'arrole. Remet des mureaux croix et
 est de coque.

3. *Claritas*



Si les critères de la beauté médiévale, comme en témoigne saint Thomas d'Aquin, étaient *integritas*, *proportio* et *claritas*, dans la scolastique la *claritas* devient bientôt une qualité de la substance dans son entier, illuminée intérieurement par la forme. Une telle qualité répond fondamentalement au goût pour les couleurs vives et nettes, en aucun cas altérées par une quelconque nuance. On trouve dans *Les très riches heures du duc de Berry*, enluminé au début du ^{xv}^e siècle par les frères Limbourg (conservé au musée Condé de Chantilly), un des témoignages les plus connus de ce goût chromatique. En effet, si cet intérêt pour la couleur est visible dans la splendeur éclatante des costumes des nobles et des étendards des chevaliers, il l'est aussi dans l'iconographie religieuse.













Remittet
misericordi
amini dñe
et misericordie tue que ad

alto sunt nemini domi
nari: immo ut libera
nos deus israel eorum
angustis nris. *psalmus*







L'homme médiéval connaît le monde animal bien mieux que l'homme moderne. Durant le bas Moyen Âge, bien qu'apparaisse un penchant pour l'observation attentive et une représentation plus réaliste des animaux connus, l'homme des premiers siècles du Moyen Âge les voit comme les « mots » d'un livre écrit par le doigt de Dieu, qui nous révèlent des vérités supérieures ou qui nous enseignent les devoirs, les vices et les vertus. C'est à cette fin que le Moyen Âge place au même niveau les animaux réels et les animaux légendaires, comme la licorne.

Ce bestiaire du XIII^e siècle (manuscrit Bodley 764, Oxford, Bodleyan Library) témoigne d'une telle zoologie, à la fois naturaliste et fantastique.















5.
Les Beatus



C'est dans les miniatures mozarabes qui, entre le x^e et le xi^e siècles, illustrent les différentes copies du Commentaire de l'Apocalypse de Beatus de Liébana que l'on trouve un des aspects les plus fascinants de l'iconographie médiévale.

Dans les cinq enluminures réunies ici, nous voyons :

1. Détail de : *Adoration de la bête à sept têtes et du dragon*, Beatus de Ferdinand I^{er} et de doña Sancha, Codice B.N. Madrid, $viii^e$ siècle

2. *Bataille du dragon contre la femme, son fils Michel et ses anges*, Beatus de Ferdinand I^{er} et de doña Sancha, Codice B.N. Madrid, $viii^e$ siècle

3. *L'Agneau et les quatre vivants*, Beatus de Ferdinand I^{er} et de doña Sancha, Codice B.N. Madrid, $viii^e$ siècle

4. *Adoration de l'agneau*, Beatus de San Millán, 950-955 env., monastère de l'Escorial

5. *Adoration de l'agneau*, Beatus de Saint-Sever en Gascogne, Bibliothèque nationale de France

6. *De la gueule du dragon, de la Bête et du faux prophète sortent trois esprits impurs semblables à des grenouilles*, Beatus de San Millán, 950-955 env., monastère de l'Escorial

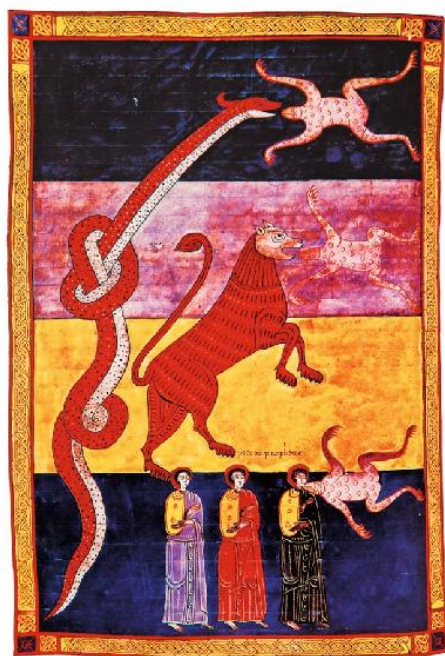








5



6



Tout le Moyen Âge est fasciné par l'Orient et ses merveilles ; c'est dans ces contrées qu'il place tous les animaux légendaires rencontrés dans la tradition et le royaume fabuleux du prétre Jean. Dans *Le livre des Merveilles* (enluminé par le maître du maréchal de Boucicaut, env. 1410, Bibliothèque nationale de France), qui illustre *Le devisement du monde* de Marco Polo, l'enlumineur enrichit souvent les informations, somme toute prudentes, de l'explorateur vénitien par des images d'êtres et d'événements fabuleux dont le texte ne fait pas mention mais que le lecteur médiéval imaginait exister dans ces régions encore inconnues.

Et voilà qu'à côté des éléphants et des chameaux, on trouve des licornes et des dragons.















7.
Le livre de Kells



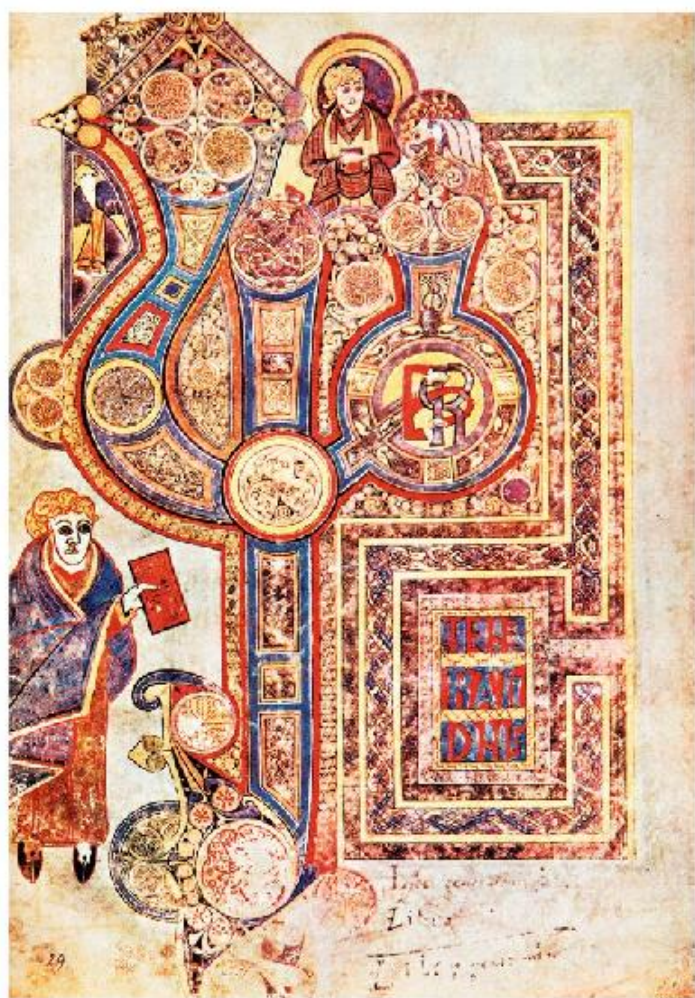
Chef-d'œuvre de l'enluminure irlandaise (IX^e siècle, conservé au Trinity College de Dublin).

Sont représentées ici les lettrines où, indépendamment du contenu, apparaissent des formes animales entrelacées, des petites figures simiesques au milieu d'un feuillage inextricable où chaque ligne, chaque corymbe, constitue une invention différente. Des quadrupèdes, des oiseaux, des lévriers qui jouent avec le bec d'un cygne, d'inraisemblables figures humanoïdes, qui, tel un athlète équestre, la tête entre les genoux, se contorsionnent jusqu'à former une lettrine, êtres malléables et élastiques qui s'introduisent dans un enchevêtrement d'entrelacs, qui poussent leur tête à travers des décorations abstraites, le *Book of Kells*, est le royaume de Protée, et il a en cela inspiré, des siècles plus tard, *Finnegans Wake* de Joyce.

exponitur. uiscenti desiderio colloato **E**
quaerentibus fructus laboris & domusste-
ri doctrinae seruatur.



rius sacerdoti appa-
ruit angelus & conuincit e pium iohannem
filium **E**denmariae conuincit angelus
filium iheronimi **E** coribus. **E** uia.
Maximam iheronimus angelus pas-
sit sine opus puerum iheronimum **B**enedixit
omni & deum profecisse. **B**at.
Minorum duodecim iheronimus in exemplo doce-
seniores. **A**sumum poenitiae
Vbi iohannis baptizauit populum bapt.





Et autem praegnantibus
puerantibus nullis diebus

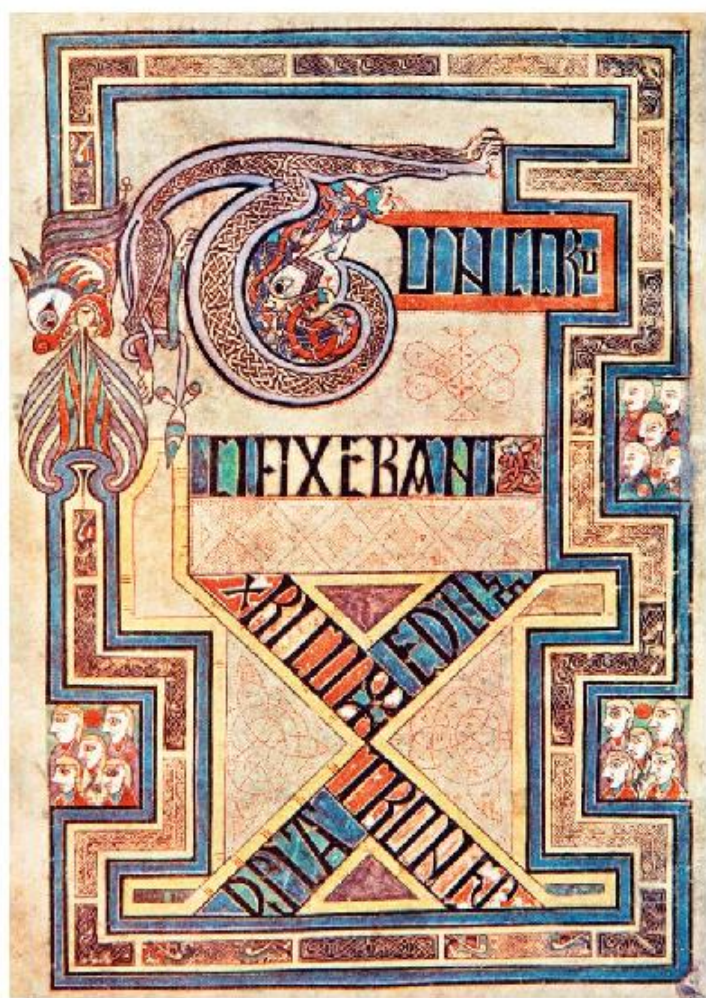
accidit ut non fiat fuga
ueſtichime uel sabbato

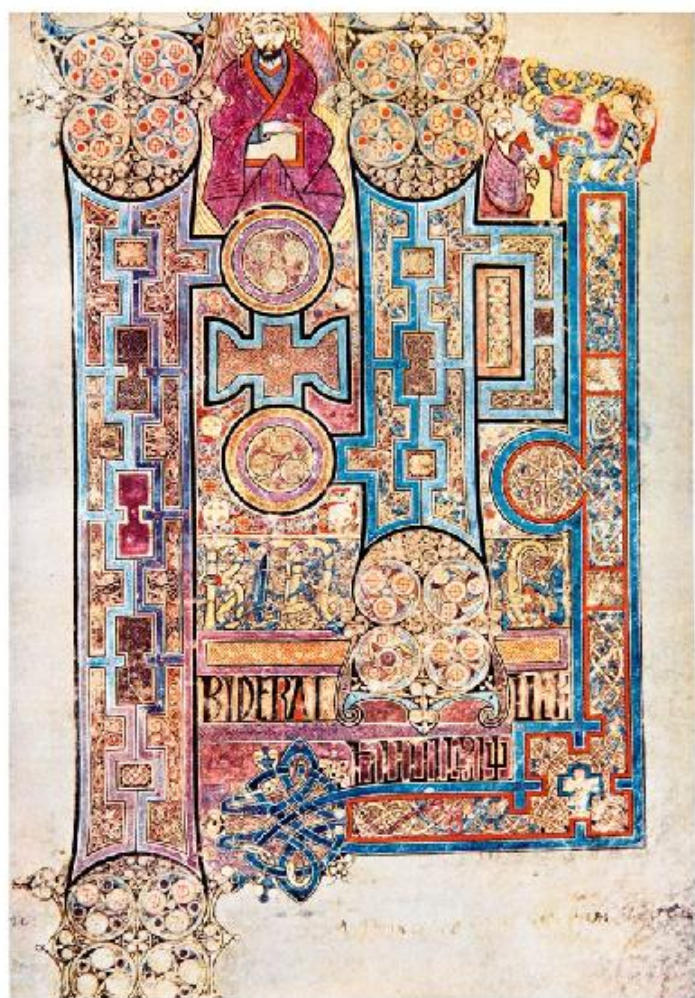
Per enim amara bulatio magna
qualis non fuit ab initio
mori usque moro neque

Nisi breuitas fuissent dies
illi non fieret saluati om
nis caro sed propter electos bre
uiabitur dies illi

Tunc si quis uobis dixerit ecce
hic xps aut illic nolite credere

Quia enim pseudoxpi
saeculo profecti et stabunt
signa magna et prodigia ita in erro
rem mouentur si fieri possit. Cum



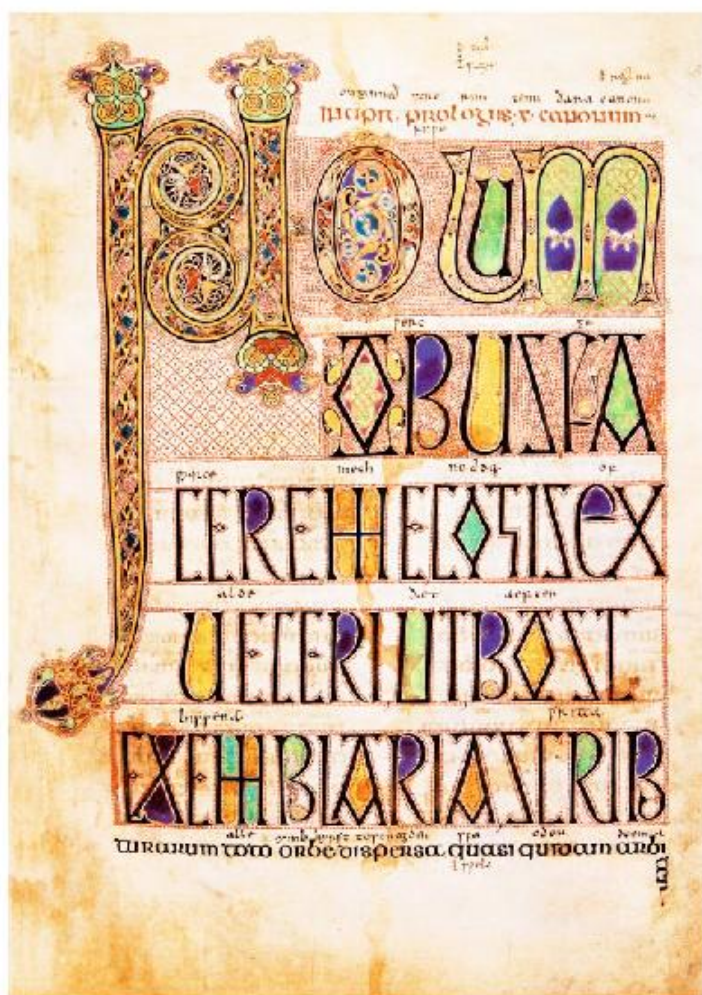






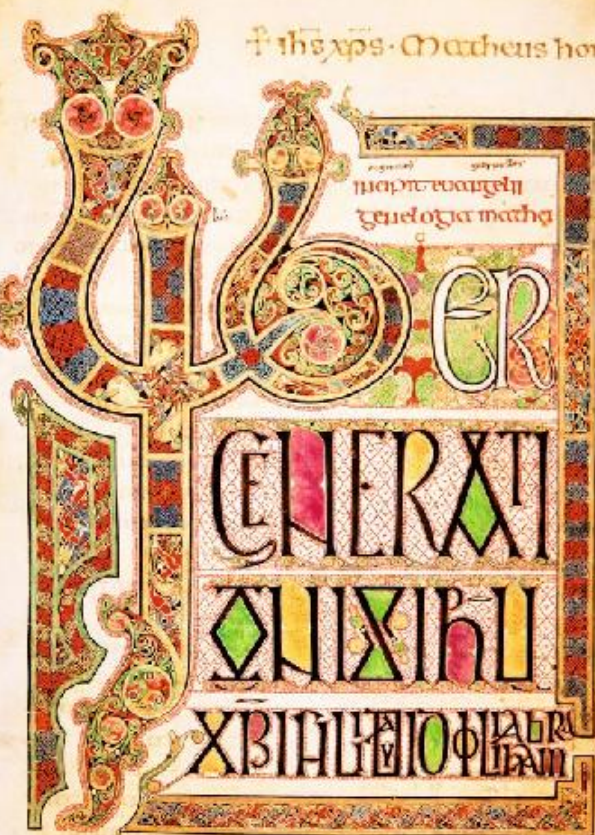
Ce manuscrit (British Library, Londres), qui remonte à 700 env. et a été produit en Northumbrie, dans le nord de l'Angleterre, s'apparente aux miniatures irlandaises de la même époque, comme le Livre de Kells.

Ses miniatures constituent le triomphe de la couleur. Les teintes sont élémentaires mais leur juxtaposition, leur contraste, leur composition en une symphonie de rouges, de jaunes, de bleus, de blancs et de verts les rend fulgurantes, et la splendeur naît de l'ensemble plutôt que de la lumière qui envelopperait les choses de l'extérieur ou ferait suinter la couleur en dehors des limites de la figure. Y domine le goût labyrintique pour l'entrelacs mais, sous cette floraison de volutes apparemment sans règles, se dissimule une série de contraintes mathématiques des plus rigoureuses. Les miniatures irlandaises et de Northumbrie suivaient elles aussi des critères de proportion, mais elles l'appliquaient à leur façon.



† ih̄s xps · Matheus homo

in ap̄t̄ euangeli
genetoga mathe



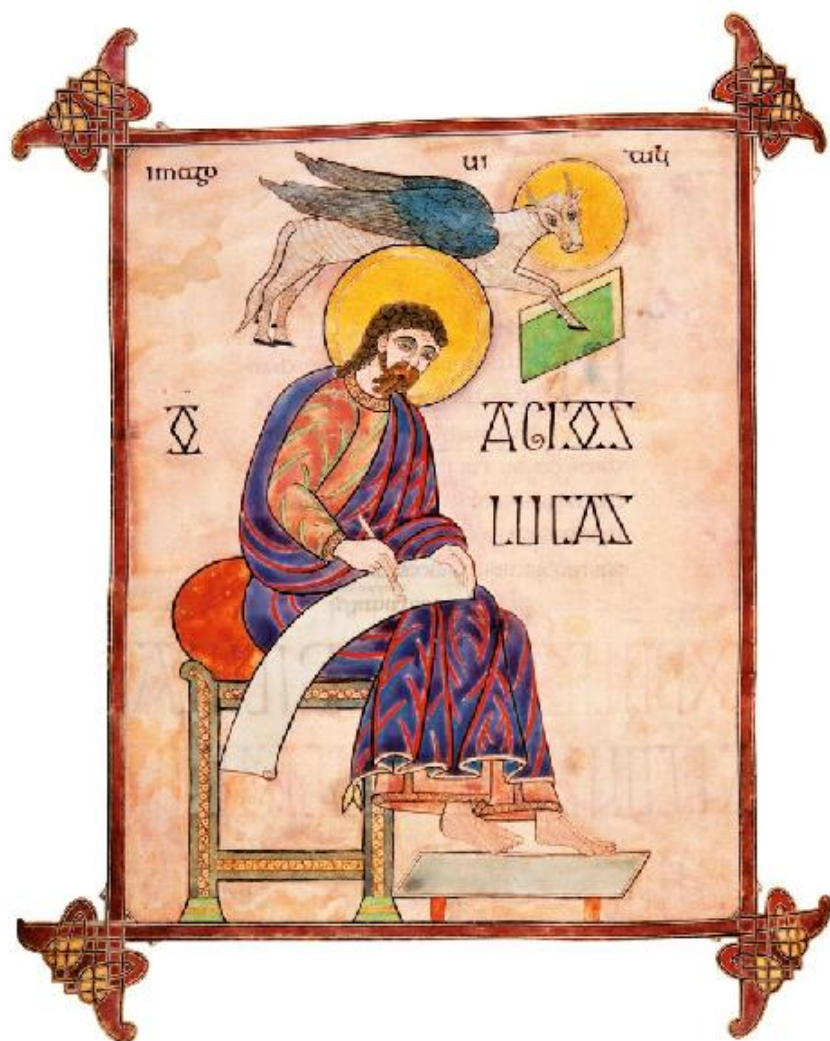
DIE

GENERATI

ONIS

XPI IN EUANGELIO



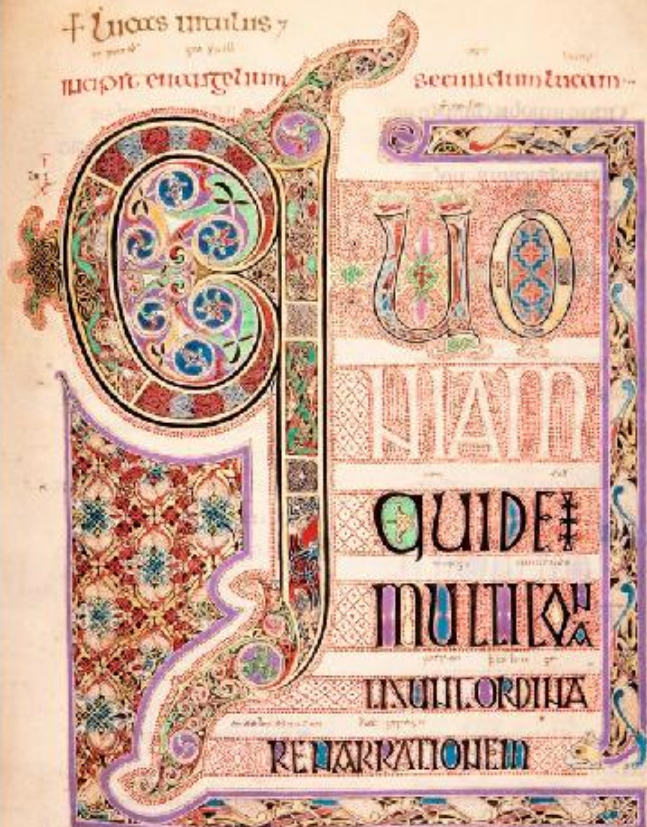




¶ Unus unusus 7

incipit euangelium

secundum lucam



Imago aequilae-

ϠΑΓΓΛ

ΚΑΡΑΝ

ΙΧ



DU MÊME AUTEUR

L'ŒUVRE OUVERTE, Le Seuil, 1965.

LA STRUCTURE ABSENTE, Mercure de France, 1972.

LA GUERRE DU FAUX, traduction de Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Grasset, 1985 ; Les Cahiers Rouges, 2008.

LECTOR IN FABULA, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

PASTICHES ET POSTICHES, traduction de Bernard Guyader, Messidor, 1988 ; 10/18, 1996.

SÉMIOTIQUE ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE, traduction de Myriem Bouzaher, PUF, 1988.

LE SIGNE : HISTOIRE ET ANALYSE D'UN CONCEPT, adaptation de J.-M. Klinkenberg, Labor, 1988.

LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1992.

DE SUPERMAN AU SURHOMME, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1993.

LA RECHERCHE DE LA LANGUE PARFAITE DANS LA CULTURE EUROPÉENNE, traduction de Jean-Paul Manganaro ; préface de Jacques Le Goff, Le Seuil, 1994.

SIX PROMENADES DANS LES BOIS DU ROMAN ET D'AILLEURS, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1996.

ART ET BEAUTÉ DANS L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE, traduction de Maurice Javion, Grasset, 1997.

COMMENT VOYAGER AVEC UN SAUMON, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1998.

KANT ET L'ORNITHORYNQUE, traduction de Julien Gayrard, Grasset, 1999.

- CINQ QUESTIONS DE MORALE, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 2000.
- DE LA LITTÉRATURE, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 2003.
- À REÇULONS COMME UNE ÉCREVISSE. *Guerres chaudes et populisme médiatique*, Grasset, 2006.
- DIRE PRESQUE LA MÊME CHOSE. *Expériences de traduction*, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 2007.
- DE L'ARBRE AU LABYRINTHE. *Études historiques sur le signe et l'interprétation*, traduction d'Hélène Sauvage, Grasset, 2010.
- CONSTRUIRE L'ENNEMI ET AUTRES ÉCRITS OCCASIONNELS, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 2014.

Romans

- LE NOM DE LA ROSE, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1982 ; édition augmentée d'une Apostille traduite par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985. Édition revue et augmentée par l'auteur, Grasset, 2012.
- LE PENDULE DE FOUCAULT, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1990.
- L'ÎLE DU JOUR D'AVANT, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1996.
- BAUDOLINO, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 2002.
- LA MYSTÉRIEUSE FLAMME DE LA REINE LOANA, *roman illustré*, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 2005.
- LE CIMETIÈRE DE PRAGUE, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 2011.
- CONFESSIONS D'UN JEUNE ROMANCIER, traduction de François Rosso, Grasset, 2013.
- NUMÉRO ZÉRO, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 2015.

*L'édition originale de cet ouvrage a été publiée
par Bompiani en 2012 sous le titre :*

SCRITTI SUL PENSIERO MEDIEVALE

Certains des essais de ce volume ont déjà fait l'objet d'une publication dans les ouvrages suivants :

Art et beauté dans l'esthétique médiévale. Traduction de Maurice Javion. © Éditions Grasset & Fasquelle, 1997, pour la traduction française.

Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin. Traduction de Maurice Javion. © Presses Universitaires de France, 1993, pour la traduction française.

De l'arbre au labyrinthe. Traduction d'Hélène Sauvage. © Éditions Grasset & Fasquelle, 2010, pour la traduction française.

Construire l'ennemi. Traduction de Myriem Bouzaher. © Éditions Grasset & Fasquelle, 2014, pour la traduction française.

Les textes suivants, inédits, ont été traduits par François Rosso.

Préface

Art et beauté dans l'esthétique médiévale – 2.5 *La beauté des monstres*

Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin – 8. *Conclusions*

Métaphore et connaissance au Moyen Âge – *L'infortune d'Aristote*

L'Apocalypse de Beatus – *Le début de l'histoire, Les héritiers de l'Apocalypse*

Portrait du thomiste en jeune homme – *Le catholicisme de Joyce, Les tentatives de jeunesse, Integritas, proportio et claritas, L'épiphanie : de la scolastique au symbolisme, Appendice : Joyce et D'Annunzio*

Conférences, préfaces et autres écrits – *Dix façons de rêver le Moyen Âge, Joyce et l'esthétique hispérique, Le livre de Lindisfarne, Réflexions sur les techniques de la citation au Moyen Âge, Interview de Thomas d'Aquin, Le Million : décrire l'inconnu, Dante et la langue des Italiens, Sur Les Très Riches Heures*

Photo de couverture : © Leonardo Cendamo

ISBN : 978-2-246-81163-3

© 2012 Bompiani / RCS Libri S.p.A.

© 2016, Éditions Grasset & Fasquelle, pour la traduction française.